DIE MODERNE OPER

DR. ED. HANSLICK.

Serie II

Auerbach, Berthold, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

Frenzel, Karl, Renaissance- und Rococo-Studien.

Gutzkow, Carl, Rückblicke auf mein Leben.

Heyse, Paul, Giuseppe Giusti, Gedichte.

Hoyns, Dr. G., Die alte Welt.

Richter, H. M., Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Büchner, Louis, Aus dem Geistesleben der Thiere.

Goldbaum, W., Entlegene Culturen.

Lindau, Paul, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Vambéry, H., Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

Dingelstedt, Fr., Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Dr. Louis, Liebesleben in der Thierwelt.

Lazarus, Dr. M., Prof., Ideale Fragen.

Lenz, Dr. Oscar, Skizzen aus Westafrika.

Strodtmann, Ad., Lessing, Ein Lebensbild.

Vogel, Dr. H. W., Professor, Lichtbilder nach der Natur.

Woltmann, Dr. A., Professor, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Bezugs-Erleichterung von Serie I—IV.

Damit den verehrlichen Mitgliedern, welche der V. Serie beitreten, Gelegenheit gegeben wird, sich aus den bereits ausgegebenen 4 Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Einzelpreise von 6 Mark** pro Band anschaffen zu können, haben wir die Bezugs-Erleichterung einer **Auswahl** aus den erschienenen 28 Bänden getroffen und zwar:

☛ **7 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien zum früheren Subscriptionspreise von 30 Mark.**

☛ **10 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien zum früheren Subscriptionspreise von 45 Mark.**

☛ **14 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien zum früheren Subscriptionspreise von 60 Mark.**

☛ **21 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien zum früheren Subscriptionspreise von 90 Mark.**

Sämmtliche 4 Serien = 28 Bände kosten 120 Mark.
Einzelpreis, pro Band, elegant gebunden 6 Mark.

☛ In der V. Serie werden nachstehende Werke zur Ausgabe gelangen:

Hanslick, Prof. Dr. E., Musikalische Stationen. (Der modernen Oper II. Theil.)

Cassel, Professor Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Schmidt, Hermann von, Ein Reiseroman.

Werner, Contreadmiral a. D., Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

In der VI. Serie wird u. A. erscheinen:

Weber, M. von, Vom geflügelten Rade.

BUREAU
des
VEREINS FÜR DEUTSCHE LITERATUR.

Geschäftsführende Leitung:
A. Hofmann,
Verlagsbuchhändler in Berlin, Kronenstrasse 17.

Dr. L. Lenz, Schriftführer.

Die moderne Oper.

Kritiken und Studien

von

Eduard Hanslick.

Vierte unveränderte Auflage.

Berlin. 1880.

A. Hofmann & Co.

Vorwort.

Wer gleichzeitig als Musikkritiker und als Geschichtsprofessor thätig ist, der steht tagtäglich vor der immer breiteren Kluft zwischen den Werken, welche die Kunstgeschichte als schön und bedeutend feiert und jenen, welche heute noch auf die Gesammtheit lebendige Wirkung üben. In der Oper namentlich spült der Zeitverlauf mit grausamer Hast die Reputationen früherer Perioden hinweg. Nur die genialsten dramatischen Tondichter überdauern mit einigen Meisterwerken das Jahrhundert, und selbst diese scheinbar für die Ewigkeit errichteten Säulen zeigen — an ihren Ornamenten zunächst — bald den verwitternden, zerbröckelnden Einfluß der Zeit. Es gewährt einen absonderlichen Reiz, ein so abgegrenztes Kunstgebiet wie die Oper darauf anzusehen, was von seinen aufgehäuften Schätzen noch heute als lebendige Kraft wirkt und zu den ästhetischen Bedürfnissen der Nation gehört. Zu diesem Endzweck muß man die Geschichte, die ja im unaufhaltsamen Wechsel dahin strömt, sich in Einem Moment stillstehend denken und die also im Geist fixirte gleichsam à l'instant photographiren. Schlözer, der Vater der Statistik, gelangte auf diesem Wege zu dem Begriff seiner Wissenschaft, die er als „stillstehende Geschichte" auffaßte. In verwandtem Sinn hatte ich vor, eine

Art ästhetischer Statistik der Oper zu versuchen, eine kritische Schilderung dessen, was gegenwärtig auf der Bühne lebendig ist. Als den zu fixirenden Einen Moment — die Kunstgeschichte macht lange Schritte — dachte ich mir die letzten zwanzig Jahre; als den Ort der Aufnahme: Wien.

Der den vorliegenden Publicationen knapp zugemessene Raum bedingte jedoch die Einschränkung dieses ursprünglichen Plans und ließ mich, mit Verzicht auf die Vollständigkeit, nur das Hervorragendste oder momentan Interessanteste des modernen Opernrepertoires ins Auge fassen. Es ist also nur ein Bruchstück, ein loses Skizzenheft, was ich vorläufig biete*. Der angedeutete Gesichtspunkt blieb nichtsdestoweniger auch innerhalb dieser Begrenzung leitend. Nicht sämmtliche Opern eines Meisters sind hier besprochen, und die besprochenen keineswegs in gleichmäßig erschöpfender Kritik. Es galt eben nicht lediglich der geschichtlichen oder ästhetischen Stellung dieser Werke, sondern ihrem realen Leben auf der Bühne, und so durfte ich auch mancher Verlockung zu principiellen oder praktischen Excursen folgen, ja in einigen wenigen Fällen sogar auf eigenthümliche Leistungen großer Künstler wie Adeline Patti oder Niemann Bedacht nehmen.

Das starke Uebergewicht der neueren und neuesten Componisten in diesem Buche entspricht dem thatsächlichen Zustand des modernen Repertoires. Fast alljährlich verringert sich das einst so stattliche Contingent aus den älteren Perioden, immer zahlreicher ziehen gefeierte Operncomponisten sich als „Unsterbliche", für die Gegenwart Verstorbene, in's Conversationslexikon zurück. Das berühmte Axiom, es könne das „wahrhaft

* Einige Feuilletons aus der „Neuen freien Presse" und zwei in Rodenberg's „Salon" erschienene Aufsätze fanden darin theilweise Benutzung.

Schöne" (— wer ist Richter über diese Eigenschaft? —) niemals, auch nach längstem Zeitverlauf, seinen Zauber einbüßen, ist für die Musik wenig mehr, als eine schöne Redensart. Die Tonkunst macht es wie die Natur, welche mit jedem Herbst eine Welt voll Blumen zu Moder werden läßt, aus dem neue Blüthen entstehen. Alle Tondichtung ist Menschenwerk, Product einer bestimmten Individualität, Zeit, Cultur, und darum stets durchzogen von Elementen schnellerer oder langsamerer Sterblichkeit. Unter den großen Musikformen ist wieder die Oper die zusammengesetzteste, conventionellste und daher vergänglichste. Es mag traurig stimmen, daß selbst neuere Opern von edelster und glänzender Bildung (Spohr, Spontini) schon vom Theater zu verschwinden beginnen. Aber die Thatsache ist unanfechtbar und der Prozeß nicht aufzuhalten durch das in allen Perioden stereotype Schelten auf den bösen „Zeitgeist". Die Zeit ist auch ein Geist und schafft sich ihren Körper. Die Bühne repräsentirt das Forum für die thatsächlichen Bedürfnisse des Publicums, im Gegensatz zu der Studirstube des stillen Partiturenlesers. Die Bühne bedeutet das Leben des Drama's, der Kampf um ihren Besitz den Kampf um sein Dasein. In diesem Kampf siegt gar häufig ein geringeres Kunstwerk über seine besseren Vorfahren, wenn dasselbe den Athem der Gegenwart, den Pulsschlag *unsres* Empfindens und Begehrens uns entgegenbringt. Publicum wie Künstler fühlen einen berechtigten Trieb nach Neuem in der Musik, und eine Kritik, welche nur Bewunderung für das Alte hat und nicht auch den Muth der Anerkennung für das Neue, untergräbt die Production.

Dem schönen Unsterblichkeitsglauben müssen wir entsagen, — hat doch jede Zeit mit demselben getäuschten Vertrauen die Unvergänglichkeit *ihrer* besten Opern proklamirt. Noch Adam Hiller in Leipzig behauptete, daß wenn jemals die Opern

Hasse's nicht mehr entzücken sollten, die allgemeine Barbarei hereinbrechen müßte. Noch Schubart, der Musikästhetiker vom Hohenasperg, versicherte von Jomelli, es sei gar nicht denkbar, daß dieser Tondichter jemals in Vergessenheit gerathen könnte. Und was sind uns heute Hasse und Jomelli? Die Geschichte der Oper bewahrt ähnliche Prophezeiungen aus jeglichem Zeitabschnitt, darum wird eine Wanderung durch ihre Hallen uns unversehens zur „Promenade d'un sceptique“, wie Diderot eine seiner Flugschriften betitelte. Die Historie lehrt uns, daß Opern, für deren „Unsterblichkeit“ man sich ehedem todtschlagen ließ, eine durchschnittliche Lebensdauer von 40 bis 50 Jahren haben, eine Frist, die nur von wenigen genialen Schöpfungen überdauert, von der Menge leichterer Lieblingsopern aber fast nie erreicht wird. Schöne Musik theilt das Loos des Schönen überhaupt, von dem Goethe's Wort lautet:

„Warum bin ich vergänglich, o Zeus?“ so fragte die Schönheit.
„Macht' ich doch,“ sagte der Gott, „nur das Vergängliche schön.“
Und die Liebe, die Blumen, der Thau und die Jugend vernahmen's,
Alle gingen sie weg, weinend, von Jupiters Thron. —

Wien, den 11. September 1874.

Ed. H.

Inhaltsverzeichniß.

I.

Gluck'sche Opern.

Man konnte in Wien ein ehrwürdiges Alter erreicht und doch von Gluck nichts kennen gelernt haben, als die Iphigenia in Tauris. Orfeo und Alceste, — also gerade die beiden für Wien geschriebenen Opern — sind seit einem halben Jahrhundert nicht gegeben: ich habe sie niemals auf der Bühne gesehen. Iphigenia in Aulis und Armida wurden erst in allerneuester Zeit aus sechzigjährigem Schlaf erweckt und waren somit für das ganze Auditorium erste Vorstellungen. Nur Iphigenia in Tauris ist, trotz langer Zwischenpausen, doch niemals für so lange Zeit gänzlich vom Repertoire verschwunden. Auch auf andern deutschen Bühnen scheint sie von allen Gluck'schen Opern die stärkste und anhaltendste Wirkung zu behaupten.

Den Orpheus hat man in verschiedenen Theatern Deutschlands mit Glück wieder hervorgezogen, — in Wien kennt man ihn nur aus einer Concertaufführung vom Jahre 1873. Das kann nicht genügen. Wie ganz anders, wie voll und mächtig müßte die scenische Aufführung wirken! Der dritte Act fällt freilich matt ab, schon die spärliche Handlung, — ein endloses Hin- und Herzerren des Orpheus und der Eurydice — macht es kaum anders möglich. Aber die erste Hälfte des ersten Acts und der ganze zweite, wie dramatisch sind sie gedacht, welch' lebendiges Bild müssen sie auf der Bühne geben! Das rührende Andringen der harfengetragenen Töne Orpheus' gegen das schrecklich erdröhnende „Nein!" der Höllengeister gehört zu dem Schönsten, was die Opernmusik

aller Zeiten aufzuweisen hat*. In der Entwicklung Gluck's bezeichnet die Composition des Orfeo einen Punkt von eigenthümlichster, geradezu einziger Constellation. Das Ideal einer wahrhaft dramatischen Musik im Gegensatze zur tändelnden Sinnlichkeit der damaligen Oper war in Gluck's Feuergeist schon lichthell aufgegangen. Die Ueberzeugung von einem Drama in Tönen, wahrhaft durch das treue Anschmiegen der Musik, rührend durch den einfachen Gesang, packend durch handelnd eingreifende Chöre — diese Ueberzeugung war es bereits, welche Gluck durch seine Composition des Orpheus zum erstenmale verwirklichen, der Welt offenbaren wollte. Dennoch stand Gluck noch mit einem Fuße in den Traditionen des alten italienischen Gesanges. Der stolze Fehdehandschuh, die Vorrede zur Alceste, war noch nicht hingeschleudert, so unseren Ritter späterhin zwang, im Kampfe gegen Italien und dessen Melodie unerbittlich zu sein. Gluck durfte im Orpheus der dramatischen Wahrheit huldigen, ohne deßhalb die duftigen Blüthen einer edlen Sinnlichkeit niederzumähen. Trat die Gewalt des dramatischen Momentes, repräsentirt in dem Chor der Höllengeister, als ein völlig Neues, Unerhörtes in die damalige Opernmusik ein, so klangen hingegen aus Orpheus' Munde noch die süßen, weichen Töne der neapolitanischen Schule. Ein so anmuthiger und zugleich üppiger Fluß der Melodie findet sich in Gluck's späteren Werken kaum wieder. Wie gesagt, der Augenblick, welcher damals in Gluck die künstlerischen Elemente gerade so und nicht anders mischte, war einzig, und konnte sich nicht wiederholen. Später, nachdem Gluck seine früheren Kunstgenossen, die Italiener, für Rebellen erklärt hatte, durfte er mit ihnen nicht mehr unterhandeln — die Strenge des dramatischen Ausdruckes, und die höchste declamatorische Ausfeilung waren es, welche er fortan als allein würdiges Ziel erkannte. Durch homogene Einflüsse der französischen

* Ein interessantes Gegenstück ist die dänische Oper Orpheus, welche J. G. Naumann (1786) auf einen schlechten Text der Dichterin Jungfrau Biehl componirte. Da Naumann jede Oper mit tragischem Schluß unbedingt verwarf, so darf sein Orpheus sich nach der Eurydice nicht umsehen und das Ganze endet in schönster Ordnung. (Naumann's Biographie von A. G. Meißner, p. 274.)

Tragödie gehoben, hat der Tondichter der Iphigenie und Armida dieses Ziel in der That auch vollständiger erreicht, als irgend ein Anderer.

Gluck's Orpheus existirt bekanntlich in zwei verschiedenen Bearbeitungen, der italienischen und der französischen. Mag man nun die eine oder die andere zur Aufführung wählen, man hat in keinem Fall ganz gut gethan. Entscheidet man sich für die ursprüngliche Gestalt, für den italienischen Orfeo, wie er in Wien 1762 zuerst mit großem Erfolg gegeben wurde, so verzichtet man auf eine Reihe von Gluck nachcomponirter Musikstücke (für Paris 1774), welche dem Ganzen doch überwiegend zum Vortheil gereichen. Hält man sich hingegen getreu an diese spätere französische Bearbeitung der Oper, so büßt man den Gewinn der neuen Einlagsstücke mit einer schweren Beschädigung der Titelrolle. Ursprünglich für eine Altstimme (den Castraten Guadagni in Wien) geschrieben, wurde Orpheus später vom Componisten für den hohen Tenor des Sängers Le Gros eingerichtet und dadurch seines eigenthümlichen Klangreizes beraubt. Lange gingen diese beiden Gestalten des Gluck'schen Orpheus, die italienische und die französische, neben einander her, bis Hector Berlioz sie dergestalt vereinigte, daß er die ganze Orpheusrolle in ihrer Original-Gestalt beließ, aber die späteren französischen Musikstücke aufnahm. In dieser trefflich vermittelnden Berlioz'schen Bearbeitung wurde die Oper im November 1859, mit der Viardot-Garcia als Orpheus, im Théâtre Lyrique mit anhaltendem Erfolge aufgeführt; in derselben Gestalt hörten sie die Wiener unter Herbeck's Direction als Concert. Daß die Partie des Orpheus in ihrer ursprünglichen Gestalt, also von einer Altstimme, gesungen werden muß, um jene schwermüthig dunkle Färbung zu erhalten und den eigenthümlich melancholischen Zauber auszuüben, welche wir davon gar nicht wegdenken können, leuchtet wol ohne weiteres ein. Nicht ebenso unbestritten ist der Werth der von Gluck für Paris hinzucomponirten Stücke. A. B. Marx geht darüber in seiner Gluck-Biographie so kurz ablehnend hinweg, daß man entweder annehmen muß, er habe die französische Bearbeitung gar nicht recht gekannt, oder er habe gerade an dieser Stelle seines langathmigen Panegyricus den Kitzel gefühlt, sich auch einmal streng unpartheiisch gegenüber Gluck zu zeigen. Ich halte

die erste Arie des Amor im ersten, den Furientanz und die Arie der Eurydice mit Chor im zweiten Acte, endlich im dritten Acte die Verwandlung des Mittelsatzes von Eurydice's Arie (avvezzo al contento) in ein Duett für werthvolle Bereicherungen des ursprünglichen Orfeo. Selbst wo der melodische Stoff der italienischen Original-Partitur fast unangetastet geblieben, wie in der Eingangsscene des ersten Actes oder der Monodie des Orpheus in den elysäischen Gefilden, hat die französische Bearbeitung kleine Aenderungen, Zusätze, Umstellungen vorgenommen, welche sofort eine verfeinerte dramatische Empfindung und eine effectkundigere Hand verrathen. Es hätte auch mit seltsamen Dingen zugehen müssen, wenn Gluck, welcher der französischen Bühne die fruchtbarste Anregung verdankte, gerade in seinem für die Pariser Oper bearbeiteten Orphée nur Rückschritte gemacht haben sollte. Im Gegentheil erhielt Orfeo durch den französischen Einfluß einen schärferen dramatischen Hauch, ähnlich wie ein Halbjahrhundert später Rossini's Mosé und Maometto durch ihre französische Bearbeitung als Moïse und Le siège de Corinthe.

Eine einzige Nummer des französischen Orphée möchten wir wegwünschen, die prunkhafte Bravour-Arie, mit welcher der Titelheld den ersten Act beschließt. Die Arie ist aber gar nicht von Gluck, sondern von einem mittelmäßigen Italiener, Namens Bertoni, aus dessen Oper Tankred der beifallslustige Orpheus-Le Gros sie in Paris einlegte. Leider verhinderte Gluck nicht die Aufnahme dieser Arie in seine französische Partitur und schwieg, als zuerst Coquiau, dann Bertoni selbst ihn des Plagiats anklagten. Was an Beweismitteln für die Autorschaft Bertoni's noch fehlen mochte, hat Berlioz herbeigeschafft, in dessen Schriften man die ausführliche Darstellung der ganzen interessanten Controverse findet. Es spricht nicht für die deutsche Gründlichkeit, daß Marx im Jahre 1863 seine Gluck-Biographie noch in vollständigster Unkenntniß der wichtigen Aufschlüsse schrieb, welche Berlioz schon 1859 veröffentlicht hatte*.

* Der verdienstvolle Musik-Historiker M. Fürstenau versuchte in einem 1869 erschienenen Aufsatze Gluck reinzuwaschen, indem er angiebt,

Nach beinahe sechzig Jahren schritt im October 1867 Iphigenia in Aulis wieder über die Bühne des Kärntnerthor-Theaters. Soll man mehr darüber erstaunen, daß dieses in Paris schon 1774 mit unerhörtem Erfolg gegebene Meisterwerk in Wien so spät erst — am 14. December 1808 — zur Aufführung kam, oder daß es zwei Jahre darauf (1810) bereits auf Nimmerwiedersehen von unserer Bühne verschwunden war? Will man der Unempfänglichkeit des Publicums für Gluck nicht allein die Schuld aufbürden, so muß man daran erinnern, daß hier ein Großer durch einen Größeren verdrängt war. Die Wiener Bevölkerung machte die Bekanntschaft der Aulischen Iphigenia zu einer Zeit, wo ihr Mozart's Opern längst in Fleisch und Blut übergegangen waren. Gegen die Farbenpracht der Mozart'schen Bilder mußten die reinen, strengen Contouren Gluck's blaß und leblos erscheinen, dieselben Contouren, welche zu ihrer Zeit nach Lully und Rameau den Eindruck höchster Fülle und Lebendigkeit gemacht hatten. Um das Jahr 1808 herrschten in Wien neben Mozart's Opern vorzüglich die Novitäten von Méhul, Cherubini, Catel, Lesueur und anderen französischen Componisten. Diese hatten Gluck's dramatische Principien in sich aufgenommen, sie musikalisch gemildert, geschmückt, popularisirt. Einer Zeit, deren Lieblings-Componisten auf den Schultern Gluck's standen, konnte er selbst unmöglich in seiner wahren Größe erscheinen. Historische Bildung und Auffassung ist eine Errungenschaft unserer Tage; sie hat sich insbesondere im Gebiete der Kunst unendlich erweitert und vertieft. Wir glauben heute noch wie unsere Großeltern, daß Mozart's musikalisches

daß in Gluck's älterem Festspiel „Il Parnasso confuso" das Thema jener Arie, „wenn auch nur andeutungsweise", schon vorkomme. Allein die blos andeutende Aehnlichkeit eines Thema's und das vollständige Annectiren einer ganzen Arie sind zwei verschiedene Dinge. Wäre Fürstenau's Rechtfertigung stichhaltig, so hätte Gluck gegen die Anklage Coquiau's und Bertoni's wahrlich nicht geschwiegen. Er liebte bekanntlich polemische Händel. Das neueste Buch über Gluck (Gluck et Picinni par Desnoiterres, Paris 1872) bestätigt es neuerdings, daß Gluck's großes Talent in Paris kaum so rasch zur Geltung gelangt wäre, hätte er nicht nebenbei ein hübsches kleines Talent für Journal-Polemik und Reclame besessen.

Genie jenem Gluck's unendlich überlegen war, aber wir glauben nicht mehr, daß Gluck dadurch überflüssig geworden und einfach „abgethan" sei Bei aller Mozart-Begeisterung erkennen und fühlen wir wieder die eigenste Größe Gluck's, an dessen strenger Architektur eine unbefangene Betrachtung sogar Bogen wahrnimmt, welche sich stolzer und großartiger wölben, als bei Mozart. In den ersten vierzig Jahren dieses Jahrhunderts war Berlin die einzige Stadt, welche den Opern Gluck's eine consequente Pflege widmete; es gereicht ihr zur Ehre, trotz Rahel's Spott über den für Gluck auswendig gelernten Beifall ihrer Landsleute. Seit den letzten zwanzig Jahren beginnt allenthalben ein lebhafteres Interesse für Gluck zu erwachen. Speciell mit der Iphigenia in Aulis gingen Dresden, Karlsruhe, Darmstadt und Berlin voran.

Iphigenia in Aulis kann füglich als ein erster Theil zu Gluck's Taurischer Iphigenia angesehen werden. Das Gedicht ist eine Umarbeitung aus dritter Hand. Der Verfasser des Gluck'schen Libretto (du Rollet) hat nämlich Racine's gleichnamiges Trauerspiel als Grundlage theilweise wörtlich benützt. Racine's (1674 erschienene) Tragödie ist ihrerseits wieder eine Umdichtung des griechischen Trauerspieles von Euripides, eine Uebersetzung desselben nicht nur in die Sprache, sondern auch in die höfische Empfindungs- und Ausdrucksweise des damaligen Frankreich. Den Ausgang bildet überall der hellenische Mythos, daß Agamemnon, durch die Feindseligkeit der Diana und durch göttliches Orakel getrieben, als Heerführer der Griechen seine Tochter Iphigenia opfern soll, um dadurch von den Göttern günstigen Wind zur Fahrt nach Troja zu erhalten. Trotz des Flehens ihrer Mutter Klytämnestra, trotz der Drohungen ihres Verlobten Achilleus, kniet Iphigenia bereits unter dem gezückten Opferbeil. Da erklärt plötzlich der Oberpriester Kalchas: der Eifer der Griechen und die Tugend Iphigenia's haben den Zorn der Götter versöhnt. Durch ein Wunder entzündet und verzehrt sich der Scheiterhaufen, Iphigenia ist gerettet und ein günstiger Fahrwind bläht die Segel der griechischen Schiffe. Dieser Schluß des Gluck'schen Libretto's verbessert schon einigermaßen Racine's Drama, in welchem eine unglückselige Zwischenfigur und Tochter Helena's, Eriphile, anstatt

Iphigeniens zum Opfer fällt, worauf diese sich mit Achill vermählt. Anders und weit poetischer hat Richard Wagner in seiner (der Wiener Aufführung zu Grunde gelegten) Bearbeitung den Ausgang gestaltet, indem er, auf die griechische Mythe zurückgehend, die Göttin Diana erscheinen läßt, welche Iphigenien in einer Wolke zu sich emporhebt und nach Tauris bringt. Das Textbuch hat den Vorzug, daß es dem Componisten in ausgeprägten Gestalten und starken Situationen Stoff zu dramatischer Charakteristik bietet. Gluck hat übrigens ungleich mehr für diese gethan als der Dichter. Die Personen des Letzteren erscheinen theils schwankend und bedenklich im Handeln, theils thatlos, undramatisch; die Handlung schreitet dürftig, stockend und ohne rechte Höhepunkte vorwärts, endlich prallt das treibende Grundmotiv des Ganzen (ein Orakel, welches zu Anfang das Opfer will und es schließlich nicht will) an unserer Denk- und Gefühlsweise machtlos ab. Im Vergleich zur Taurischen Iphigenia hat die von Aulis den Vortheil größerer scenischer Abwechslung und Lebendigkeit; in jeder anderen Beziehung stellen wir Iphigenia in Tauris höher. Sie kommt in der Dichtung dem Geiste der Antike ungleich näher und entfaltet in der Musik mehr Reichthum, Eigenthümlichkeit und Tiefe der Empfindung. Die Composition ist freier in melodischer, prägnanter in instrumentaler Beziehung.

Wenn Iphigenia 1867 in Wien einen wirklichen nicht bloß einen achtungsvollen Scheinerfolg errang, so hat daran die Bearbeitung von Richard Wagner ein nicht geringes Verdienst. Sie verräth eine Meisterhand, sowohl in ihrem positiven Thun als in ihrem Unterlassen. Eine feine conservative Empfindung für das Charakteristische der Vergangenheit und der klarste Blick für das Bedürfniß der Gegenwart haben hier Hand in Hand zusammengewirkt. Wir wissen, daß zahlreiche, auch gewichtige Stimmen gegen jede Modernisirung dieser Art Zeter schreien. Handelte es sich um ein historisches Concert oder um eine Aufführung vor Fachmusikern und Gelehrten, jener Protest wäre im vollsten Rechte. So aber fragt es sich lediglich, ob man redlich beabsichtigte, der Gluck'schen Musik Eingang und lebendige Wirkung im großen Publicum wiederzugewinnen, oder nicht? Im ersteren Falle halten wir eine mit

Verständniß und Bescheidenheit unternommene Bearbeitung nicht nur für erlaubt, sondern für nothwendig. Es macht freilich bessere Figur in der Kritik, über die kleinste Aenderung Wehe zu rufen und jede geopferte Note als unersetzlichen Verlust zu beklagen. Aber ein größeres Verdienst um Gluck erwirbt sich der Praktiker, der mit Aufopferung einiger Aeußerlichkeiten eine Gluck'sche Oper zum Siege führt, als jene Puristen, welche von ihrer classischen Höhe herab lieber zusehen, wie sie durchfällt. Wagner mußte in seiner Bearbeitung nach allen Richtungen thätig sein. Zunächst danken wir ihm die bessere Uebertragung des Textes aus dem Französischen und damit die eigentliche Wiedereinsetzung der Recitative in ihren wahren Sinn und Gehalt, welcher durch die übliche schlechte Uebersetzung mitunter ganz verloren ging. Sodann verstärkte er die Instrumentirung, mit deren Dürftigkeit und Monotonie sich unser Gehör nicht mehr befreunden kann. Einer solchen Nachhilfe bedurfte speciell Iphigenia in Aulis, wo Gluck z. B. die Posaunen consequent vermeidet, die er in Alceste und Orfeo mit so großartigem Effecte verwendet. Die von Wagner vorgenommenen Kürzungen treffen vorzugsweise die Balletmusik, welche einen großen Raum in allen drei Acten der Original-Partitur einnimmt, sodann die Festchöre mit einzelnen Strophen des Patroklus, einer Griechin, eines Griechen &c. im ersten und zweiten Acte. Zwei Arien der Iphigenia, eine des Achilleus, kleinere ariose Sätze des Agamemnon und zahlreiche Recitative sind gestrichen. Von alledem ist nur die Weglassung der Es-dur-Arie Iphigenia's („Adieu! conservez dans votre âme") zu bedauern. Die Zusätze von Wagner's Hand beschränken sich in den beiden ersten Acten auf kleine Orchester-Vorspiele von vier oder acht Tacten. Es berührt uns eigenthümlich nüchtern und befremdend, ein großes Gesangstück ohne irgend ein Ritornell anheben oder zwei Arien unmittelbar, durch keinen Accord getrennt, auf einander folgen zu sehen; Wagner hat diesen Uebelstand mit geringen Mitteln trefflich beseitigt. So benützt er das rasche Staccato-Motiv (aus dem ersten Griechenchor) als Vorspiel zu diesem Chor und hierauf wieder zur Einleitung in Kalchas' Recitativ; manchmal bewirkt er die Ueberleitung einer Nummer zur anderen durch eine einzige Note, z. B. durch das von A-moll nach

C-dur führende H vor dem Chore „Que d'attraits!" im ersten Acte. Im dritten Acte hingegen mußte Wagner sich größere Freiheit und einige wesentliche Zusätze erlauben. Von ihm sind die überaus schönen Abschiedsworte Iphigenia's: „Nun führt zum Altare mich", sammt dem Nachspiele, dann die ganze Erscheinung der Artemis und der die Oper so kraftvoll abschließende Ruf des Volkes: „Nach Troja!" — meisterhafte Züge, welche den dramatischen Effect ungemein steigern, ohne sich selbstständig vorzudrängen.

Wie die Iphigenia in Aulis, so wurde in Wien auch Gluck's **Armida** erst aus einem Scheintod von mehr als halbjahrhundertlanger Dauer wieder in's Leben gerufen.

In Wien zum letztenmale im Jahre 1809 (mit Anna Milder in der Titelrolle) dargestellt, ist Armida dem gegenwärtigen Publicum eine vollständige Novität. Die Handlung, Tasso's romantischem Heldengedicht: „Das befreite Jerusalem" entnommen, ist als Libretto von dem gefeierten Hofpoeten Ludwig's XIV., Quinault, für Lulli, den Schöpfer der französischen Oper, gedichtet und steht bei den Franzosen in größter Achtung. Gluck hat es, fast hundert Jahre später, unverändert beibehalten; sein Rivale Picinni componirte dasselbe (von Marmontel überarbeitet) gleichfalls für Paris, und noch in unseren Tagen hat Rossini seine Armida daraus gemacht. Quinault's Dichtung ist vom Standpunkte moderner Anschauungen mangelhaft und veraltet. Sie leidet an technischen Fehlern, wie das häufige Stocken der Handlung, die Anhäufung vieler kleiner Rollen, noch mehr an dem poetischen Mißgriffe einer maßlosen Häufung des Wunderbaren. Dabei verräth das Libretto durch seine zahlreichen Ballette und sonstigen Augenweiden deutlich seine Entstehungszeit, die luxuriöse Epoche Ludwig's XIV. und deren höfischen, überladenen Styl. Darüber sind jedoch die Vorzüge dieses Buches nicht zu übersehen, welches in vortrefflichen Versen eine wechselvolle, farbenreiche Handlung und interessante Charaktere aufführt, dem Tondichter in der Schilderung der lieblichsten wie der furchtbarsten Scenen einen weiten dankbaren Spielraum bietet. Daß Gluck in der Armida nicht den vollen, ganzen Zauber der Musik entfesselt hat, dessen der

Stoff selbst in Quinault's Bearbeitung fähig ist, das lag nicht allein an dem Poeten.

Vor Allem war die Natur von Gluck's Talent und sein ganzes Stylprincip einer eminent romantischen Dichtung wie „Armida“ nicht günstig. Gluck ist bewunderungswürdig und unerreicht in Handlungen aus der griechischen Geschichte und Mythologie, in classischen Stoffen, wie Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Orpheus, Alceste. Hier entspricht die edle, herbe Einfachheit seiner Musik ganz wunderbar dem Geiste der Dichtung und unseren Vorstellungen von der Antike. Nicht nur die Vorzüge, auch die eigenthümlichen Schwächen der Gluck'schen Musik passen ganz einzig für die Betonung antiker Dramen. Darum widerfährt es so vielen Gluck-Enthusiasten, daß sie daselbst diese Schwächen gar nicht als solche erkennen, vielmehr für Resultate eines außerordentlichen und selbstverleugnenden Kunstverstandes auch dasjenige halten, was in der Beschränktheit von Gluck's schöpferischer Kraft und Technik wurzelt. Da wird denn ohne weiteres jedes Nichtweiterkönnen Gluck's als ein Nichtweiterwollen bewundert und als echt griechisch manche Lücke seiner musikalischen Kunst gepriesen. Auf antikem Boden wurden Gluck's Mängel fast durchwegs zu Tugenden. Indessen konnte auch in diesen Griechenstücken Niemandem entgehen, daß Gluck für zärtlich bewegte Empfindungen beiweitem nicht so treffenden Ausdruck besitze, wie für das Dämonische, Wilde, Schauerliche (in den Scythenchören, Gesängen der Furien und dergleichen), daß namentlich die Liebesscenen zwischen Achill und Iphigenie frostig und conventionell klingen. Wie viel mehr fordert aber gerade in diesem Punkte die Operndichtung Armida, in welcher die Liebe nicht ein blos untergeordnetes Motiv, sondern Mittelpunkt und Gipfel des Ganzen bildet! Denn auch der Haß Armidens ist nur zur Selbsterkenntniß gekommene und sich selbst bekämpfende Liebe. Lediglich in einzelnen Partien dieser Oper erhebt sich Gluck zu seiner ganzen Größe, wo ein stolzes Gefühl sich in pathetischem Recitativ ausspricht und wo dämonische Mächte ihre grauenvolle Thätigkeit entfalten. Hier begegnen wir Gluck's höchster musikalischer Kraft. Die Beschwörung der Furien des Hasses, welche in wildem Chor und Tanz die Verzweifelnde bedrängen, hierauf Armida's schon von der

Morgenröthe einer moderneren Kunst angeglühter, tief erschütternder Monolog („O ciel, quelle horrible menace!“) gehört zu den größten, genialsten Schöpfungen des Meisters. Dieses Finale des dritten Actes ist zugleich der Gipfelpunkt der Oper. Alles Vorhergehende wie Nachfolgende fällt dagegen ab. Einzelne Perlen finden sich allerdings, wie z. B. der Schlußchor des ersten Actes (welcher Mozart in seinem ersten Don Juan-Finale vorgeschwebt haben mag), die in zarten, nur zu langen Silberfäden ausgesponnene Scene Rinaldo's im zweiten Acte und Aehnliches. Dazwischen sammelt sich aber viel des Veralteten, musikalisch Dürftigen und Langweiligen. Die Wandelbarkeit und Veränderung im musikalischen Geschmacke, dieser langsam, aber unerbittlich fortschreitende ästhetische Stoffwechsel, wird hier augenfällig. Musikstücke, welche von Gluck's Zeitgenossen zumeist gepriesen wurden (gefielen ja in Paris die beiden ersten Acte am meisten), lassen uns jetzt gleichgiltig. Ihr großes relatives Verdienst zu schätzen, ist Sache und Interesse des Kunsthistorikers, nicht des Publicums. Wenn wir durch mehrere Jahre nichts Anderes zu hören bekämen, als Opern von Gluck's Vorgängern und Zeitgenossen (wir danken dafür), so würden wir den durch ihn vollzogenen enormen Fortschritt im Innersten fühlen und Armida würde uns wie eine neue Offenbarung begeistern. Unsere Großväter maßen Gluck an seinen Vorgängern und waren entzückt; wir können ihn nur an seinen Nachfolgern messen, und da zieht er gar häufig den Kürzeren. Denn trotz des scheinheiligen, in jeder Epoche gleichmäßig wiederholten Klageliedes von dem „tiefsten Verfalle der Tonkunst“ sind wir der Ueberzeugung, daß die Musik in vielen Dingen (und nicht blos äußerlichen) sehr erheblich fortgeschritten sei. Mozart, ein ungleich genialerer Erfinder und größerer Meister als Gluck, wird doch nicht umsonst gelebt haben, und auch nach Mozart hat die Musik für den Ausdruck des Wunderbaren, Romantischen, der Sinnlichkeit wie der Schwärmerei neue Welten entdeckt. Betrachten wir die Liebes- und Verführungsscenen in Gluck's Armida. Wer findet noch in diesen kühlen, schleppenden Melodien mit ihrer mageren Harmonisirung, ihrer spärlichen am Hauptton festklebenden Modulation und gleichförmigen, nicht vom Flecke kommenden Rhythmik den wahren Ausdruck leidenschaftlicher

Liebe und sinnlicher Gluth? Daran ist der Standpunkt der Musik zu Gluck's Zeit nicht allein schuld, sondern ebenso sehr Gluck's ganze Individualität. Die schöne Sinnlichkeit, die zarten, schwärmerischen Regungen des Herzens waren niemals die starke Seite Gluck's, welcher überdies 63 Jahre zählte, als er die Armida schrieb. Und doch glaubte er dem Liebesduett zwischen Rinaldo und Armida (fünfter Act) eine so wollüstige Färbung gegeben zu haben, daß er die Besorgniß aussprach, um dieses Duettes willen vielleicht der ewigen Seligkeit verlustig zu werden! Die Kritik pflegt sich gern mit dem Satz herauszuhelfen, daß Gluck's Melodien, gegenüber den musikalisch reizenderen der Modernen, die ewig unvergängliche Wahrheit des Ausdrucks für sich haben. Diese Behauptung hat nur eine sehr bedingte und beschränkte Richtigkeit. Was nennen wir „wahr“ in der Musik? Doch wol nur, was uns mit der unmittelbaren Gewalt der Wahrheit überzeugt und rührt. Wenn nun aber unser musikalisches Empfinden ein anderes geworden ist, wenn wir kalt bleiben, wo die Franzosen von 1777 aufjubelten? Wer ist hier Richter über die „Wahrheit“ eines Musikstückes, die wir doch höher auffassen müssen denn als bloßen Nichtwiderspruch zwischen Wort und Ton? Sehen wir einmal die Liebes- und Verführungsscenen in Rossini's Armida an. Ob man sie schöner finden will, als die Gluck'schen, ist Geschmackssache; ich finde sie geistlos, weichlich und veraltet. Aber gerade wahrer im Ausdruck süßer Liebeslust und wollüstiger Zärtlichkeit dünken sie mir, was von dem ganz auf Sinnlichkeit angelegten zwanzigjährigen Rossini nicht Wunder nehmen kann. Aehnliches gilt sogar von Picinni, dem unschuldigen Prügelknaben der Musikgeschichte, der in Paris mit Gluck's Armida rivalisiren und dasselbe Textbuch componiren mußte. Picinni war in allen Dingen klein, in welchen Gluck excellirte; ein Donizetti oder Rossini seiner Zeit, konnte er im Heroischen und Tragischen ebenso wenig an Gluck hinanreichen, als dieser im Stande gewesen wäre, eine reizende Opera buffa wie die **Buona Figliuola** zu schreiben. Mit Recht finden wir Picinni's Roland unbedeutend und süßlich neben Gluck's Armida. Allein gerade sein sinnliches bewegliches Temperament, seine melodiöse Anmuth befähigten ihn, Gluck in den lieblichen Verführungsscenen

(Schäferspiel im zweiten Acte des Roland ꝛc.) an Lebendigkeit und Sinnenreiz zu übertreffen, also mit dem Eindruck größerer Wahrheit zu wirken.

Auf dem Gebiete des Wunderbaren und Romantischen ist unsere Generation musikalisch durch K. M. Weber zu sehr verwöhnt, um hier Gluck's Farben hinreichend stark und charakteristisch zu finden. Man vergleiche den vierten Act in Armida mit Aehnlichem im Freischütz und Oberon. Das kleine Duettchen der beiden bedrohten Kreuzritter galt vor hundert Jahren für sehr heroisch, für uns ist es reine Vaudeville-Musik, ganz so wie die Strophen der Lucinde und vieles Andere. Das Verführungsballet im vierten Acte hat eine vollständige Analogie in Robert der Teufel — welcher Umschwung in der Balletmusik! Wer heutzutage noch die monotone, sterile Tanzmusik Gluck's für schöner erklärt, als die Ballet-Compositionen in der Stummen von Portici, im Robert oder Propheten, der läßt uns nur die Wahl, entweder an seiner Aufrichtigkeit oder an seinem Verstande zu zweifeln. Diese und andere Partien der Armida gehen unter in jenem „Kampf um's Dasein", den auch die Kunstgeschichte kennt, indem sie immer reichere, complicirtere Gestaltungen an die Stelle dürftigerer setzt. Schöpfungen von der genialen Lebens- und Widerstandskraft der Scene Armida's mit den Furien werden dem Strom der Zeit noch lange trotzen; von so mächtigem Stoff ist aber kein zweites Stück in der Armida. Die vornehme Haltung und edle Einfachheit des ganzen Werkes imponirt zwar noch immer, allein das Ohr möchte überall mehr! Wie oft müssen unsere besten Opern-Componisten den Vorwurf hören, sie vermögen nicht mit so kleinen Mitteln so große Wirkungen hervorzubringen, wie Gluck. Wol möglich, aber mit größeren Mitteln erreichen sie sehr häufig Größeres.

Weit mehr als in den lyrischen Partien erkennt man Gluck's Genie in einzelnen dramatischen Zügen und Schlagworten. Armida ist reich an solchen Zügen von historischer Berühmtheit. Sie haben durch den Abfluß eines Jahrhunderts nichts an ausdrucksvoller Richtigkeit der Declamation verloren, wol aber viel von ihrem ehemals so mächtigen Eindrucke. Wer wird z. B. heutzutage an dem Ausrufe: „Un seul guerrier!" im ersten, oder: „Notre

général vous rappèle!“ im fünften Acte etwas Außerordentliches finden? Die musikalische Neuheit und Frische in diesen und ähnlichen Stellen von der Zeitenfluth abgewaschen, sie klingen uns nur noch zweckmäßig, correct, vernünftig, nicht hinreißend. Ein Wort Börne's fiel mir dabei ein. Er spricht einmal von der abgöttischen Bewunderung der Franzosen für ein dramatisches Aperçu in den Horatiern von Corneille („Qu'il mourût!“) und fügt die Bemerkung daran: „Wenn wir Neueren aus jedem ähnlichen Kraftworte bei Schiller und Goethe solches Aufheben machen wollten, wir würden gar nicht fertig werden.“

Schließlich noch ein Wort über die Rolle der Armida. Jede Darstellerin dieser Rolle begegnet nach zwei Richtungen großen und eigenthümlichen Schwierigkeiten. Für's erste gehört Armida zu den schwersten dramatischen Aufgaben, sie durchmißt ein weites Feld heftiger und widerstreitender Gefühle: vom flammenden Haß bis zur hingebendsten, zuerst beglückten, schließlich verrathenen Liebe. Nur ein leidenschaftlich vibrirendes Naturell vermag jeden dieser einzelnen Affecte mit überzeugender Gewalt darzustellen, nur eine geistvolle psychologische Motivirung deren Sprünge und Uebergänge zu erklären. In dieser aufreibenden dramatischen Aufgabe wird die Sängerin nur dürftig unterstützt durch den musikalischen Reiz ihrer Partie. Darin liegt die zweite Schwierigkeit der Rolle. Wenn wir den kurzen Monolog am Schlusse des dritten Actes ausnehmen (dessen ergreifendste Töne übrigens auch nicht dem Gesange, sondern der Begleitung angehören), so finden wir keine Nummer, in welcher Armida durch die unmittelbar musikalische Schönheit des Gedankens, durch die süße Unwiderstehlichkeit der Melodie den Hörer gefangen nehmen könnte, wie in Mozart's und Beethoven's Opern. Das verwöhnte Ohr und die gesteigerte Empfindung des modernen Hörers vermißt in den Gesängen Armida's den wünschenswerthen Grad von Wärme und Bewegung; da muß die Darstellerin geradezu aus ihrem eigenen Kapitale von Leidenschaft die Composition unterstützen, sie durchglühen und beleben. Man betrachte die E-moll-Arie, in welcher Armida, nachdem ihr der Dolch entfallen, ihre plötzlich erwachende Liebe für Rinaldo gesteht, oder die G-dur-Arie analogen Inhalts zu Anfang des dritten Actes: wie schwer ist es, in diese langsam,

wie in weitem Faltenwurfe hinschreitenden Tempi den heftigen Pulsschlag der Leidenschaft zu bringen! Frau Dustmann, am Wiener Hofoperntheater, ist das gelungen. Sie hat die Rolle nicht nur von einem Ende bis zum anderen meisterhaft dargestellt, sondern neue Schönheiten derselben enthüllt und die Höhenpunkte der Handlung zu einer Wirkung erhoben, die man früher höchstens als Möglichkeit dahinter ahnte. Schon ihre äußere Erscheinung machte den Eindruck des Edlen und Bedeutenden und gewann von allem Anfange die Sympathie des Zuschauers für diesen so seltsam gemischten Charakter. In den stummen Scenen sprach ihr Auge, und selbst in den gewaltsamsten blieb jede Bewegung wahr und schön. Die Kritik muß sich oft ungerecht schelten lassen, wenn sie Naturgaben, wie Gesichtsbildung und Temperament, zu Gunsten eines Darstellers gegen andere dankbar hervorhebt. Aber nicht die Kritik, sondern die Natur ist ungerecht, und aus ihren Ungerechtigkeiten windet sich die Kunst ihren blühendsten Kranz. Das halbe Leben der Bühnenwirkung wurzelt in diesen Ungerechtigkeiten, die andere Hälfte in dem, was sich erlernen läßt. Frau Dustmann ließ auch im Haß und Stolz die großgeartete, liebesbedürftige und liebeglühende Seele Armidens durchleuchten, sie vermied es, aus Armida eine bloße Megäre zu machen und so die Worte des Eingangschors Lügen zu strafen: „Armide est encore plus aimable, qu'elle n'est redoutable.“ Wie ahnungsvoll, alles Kommende schon blitzartig beleuchtend, klingt ihr Ausruf: „War's nicht Rinaldo?“ im ersten Acte; wie lebensvoll pulsiren Spiel und Vortrag in der großen Scene mit dem schlafenden Rinaldo! Die Scene mit den Furien spielt Frau Dustmann mit viel mäßigerer Action als andere Darstellerinnen, dennoch mit unvergleichlich größerer Wirkung. Lange Zeit bleibt sie vor den Dämonen stolz und ruhig stehen, sind es doch dienende Geister, die sie selbst gerufen. Erst als „der Haß“ wirklich Hand an sie legt, sinkt sie erschüttert in die Knie; langsam, nur mit dem Oberkörper, erhebt sie sich aus dieser Stellung nach dem Verschwinden der Furien und singt die Schlußtacte mit einer zwischen Schauder und vorahnender Seligkeit zitternden Empfindung, deren Wahrheit sich tief in die Seele bohrt. Der Gipfelpunkt ihrer Leistung ist der Schluß des fünften Actes, wo Armida den Fluchtversuch Rinaldo's

entdeckt und ihn zurückzuhalten sucht. Die erschütterndsten, durch Thränen sich durchkämpfenden Accente verrathener, getäuschter Liebe schlagen hier an unser Ohr, an unser Herz.

Kapellmeister Esser am Wiener Hofoperntheater hat die Partitur der Armida für die moderne Bühne vortrefflich eingerichtet, zweckmäßig gekürzt und in der Instrumentirung, wo es nothwendig war, verstärkt. Die geringste Kürzung einer Gluck'schen Partitur wird zwar von der Partei der Kunstzeloten ebenso verpönt, wie jegliche Modernisirung der Orchestration. Ich halte das Eine wie das Andere für wohlgethan, sobald nur eine weise und maßvolle Künstlerhand es ist, welche den auffrischenden Pinsel über die allzu verblaßten Stellen des Gemäldes führt. Sie scheint uns redlicher für das Interesse des Kunstwerkes thätig, als jene Puristen, welche dessen lebendige Wirkung gerne der philologischen Buchstabentreue opfern. Berlioz, bekanntlich ein arger Blechverschwender für seine Person, machte es Spontini zum schweren Vorwurfe, einigen Scenen der Armida Posaunen beigefügt zu haben, und schreckte den eitlen Mann mit der Drohung, die Nachwelt werde einst ebenso mit seinen (Spontini's) Partituren umgehen. Das kann man sich gefallen lassen, denn glücklich der Componist, dessen Opern noch in hundert Jahren zu ihrem vollständigen Effecte nichts weiter bedürfen, als einige Posaunen-Accorde! Auch Esser hat die Begleitung des Furienchors im dritten Acte verstärkt, und wer die Scene so gehört, der vermag sie sich kaum mehr zu denken ohne die dröhnende Majestät dieser Posaunenklänge. Es bedarf ebensowenig einer Entschuldigung, daß Esser der Helden-Arie Rinaldo's im zweiten Acte durch Trompeten ein etwas muthigeres Colorit gab; hat man doch in Paris schon zu Gluck's Lebzeiten und ohne ihn zu fragen, den Aufruf: „Notre général vous appelle!“ mit Trompetenklängen illustrirt, während Gluck die Stelle allzu bescheiden nur für Streich-Instrumente und Pauken gesetzt hatte.

Noch eine kleine historische Bemerkung sei hier gestattet, als ein Beispiel, wie die theoretische Idealisirung eines Meisters oft in Widerspruch geräth mit den geschichtlichen Thatsachen. Während uns nämlich gelehrt wird, Gluck habe die hohe dramatische Wahrheit seiner Musik nur dadurch erreicht, daß er jede Note genau der be-

stimmten Situation anpaßte, ja seine Melodie aus dem Tonfall der Verse selbst zog, wissen wir, daß Gluck in die Armida nicht weniger als fünf Musikstücke aus seinen älteren italienischen Opern herübernahm. Die Ouvertüre zu Armida ist identisch mit jener zu Telemacco; aus derselben Oper stammt die Musik zu dem Beschwörungs-Duett Hydraot's und Armida's, ferner die Arie des Hasses mit Chor („Amour sors pour jamais“), während der spätere Allegrosatz des Hasses in D-dur der Oper Paris und Helena entnommen ist. Nachdem jene älteren Opern Gluck's verschollen sind, ficht uns das wenig an; den Franzosen waren sie zur Zeit der ersten Armida-Aufführung gänzlich unbekannt, und so konnte Gluck den Vortheil benützen, vergessene Compositionen, deren Bühnen-Effect bereits erprobt war, in einem größeren Werke wieder zu Ehren zu bringen. Die Thatsache schmälert weder das Genie Gluck's, noch den Werth der Armida. Mit Ausnahme der Ouvertüre, die für den Armida-Stoff etwas zu kleinlich und unbedeutend ist, passen die erwähnten Musikstücke vortrefflich zu den Scenen in Armida, auf welche Gluck sie übertrug. Sie erfüllen die Situation mit bewunderswürdiger Kraft und Wahrheit, so daß Niemand, dem ihre fremde Herkunft unbekannt ist, dieselbe aus dem Eindrucke des Ganzen vermuthen würde. Und das ist's allein, worauf es ankommt. Gluck war in Wirklichkeit durchaus nicht der idealistische Schwärmer, den die Musik-Historiker gerne aus ihm machen; er war ein sehr praktischer Componist, der sein Publicum kannte, auf den Zeit- und Nationalgeschmack achtete und selbst starke Reclamen nicht verschmähte. Er hat es nicht nöthig, daß man um seinen Lorbeerkranz auch noch einen Heiligenschein breite.

Armida war die erste Oper, mit welcher Gluck im neuen Opernhause Wien's gefeiert worden ist. Eine kluge Wahl, ohne Frage; denn gerade in diesem Werke konnte man den Wien's Publicum fast fremd gewordenen Meister unter den glänzendsten Verhältnissen einführen. Von allen Dramen Gluck's hat keines eine so wechselvolle, farbenreiche Handlung, so romantische Charaktere und Situationen, keines endlich gestattet eine so prunkvolle, die Phantasie zauberisch anregende Ausstattung, wie Armida. Man ist Gluck mit allen Wundern des neuen Opernhauses zu Hilfe gekommen,

und der Erfolg hat diese Anstrengungen gelohnt. Ohne alles dasjenige, was es in der „Armida“ zu schauen gibt, hätte diese, blos auf ihre musikalische Wirkung gestellt, nur durch unvergleichliche Einzelheiten, aber schwerlich als Ganzes einen unbestrittenen Sieg erfochten. In ergänzendem Gegensatze dazu hörten wir nach der Armida eine andere Gluck'sche Oper, welche ihre ganze Wirkung der Composition verdankt, indem sie auf der einfachsten, nicht einmal durch ein Liebesverhältniß belebten Handlung beruht und die Reizmittel scenischer Pracht gar nicht zuläßt.

Das ist Iphigenia auf Tauris, der Zeit nach das letzte größere Werk des Meisters, dem Range nach das erste. Wir konnten bei der Armida uns nicht verhehlen, daß Gluck's Individualität und sein ganzes Stylprincip einem eminent romantischen Stoffe wie Armida nicht günstig gewesen. Hingegen erscheint Gluck durchwegs bewunderswerth, ja unübertrefflich auf dem Gebiete griechischer Tragödienstoffe, in Orpheus, Alceste und den beiden Iphigenien. Hier entspricht die edle, herbe Einfachheit seiner Musik vollständig dem Geiste der Antike. Während wir auf dem Gebiet des Wunderbaren und Romantischen, der leidenschaftlichen und zärtlichen Liebe durch die späteren Meister, Mozart, Beethoven, Weber, zu sehr verwöhnt sind, um hierin Gluck's Farben hinreichend warm und kräftig zu finden, hat die spätere Oper nichts, gar nichts hervorgebracht, was mit Gluck's Betonung griechischer Tragödienstoffe verglichen werden könnte. Die scharfen, plastischen Contouren seiner Melodie, die nachdrückliche Declamation, die vornehme Sparsamkeit der Begleitung machen diese Opern zu einem musikalischen Spiegelbilde der Tragödien von Sophokles und Euripides. Jahrtausende sind über den Glanz dieser Sterne der Dichtkunst hinweggegangen, bevor die Tonkunst die Stufe erreicht hatte, auf welcher ein Gluck der erste und letzte Repräsentant der antiken Classik auf dem Gebiete der dramatischen Musik werden konnte. Selbst die eigenthümlichen Schwächen und Mängel Gluck'scher Musik stimmen ganz einzig zur Betonung gerade dieser antiken Stoffe, und nirgends verfließen sie so harmonisch mit seinen großartigen Vorzügen wie in der Iphigenia auf Tauris. Selbst Iphigenia in Aulis, welche sich zu jener verhält wie der gestaltenreiche, lebhaft exponirende erste Theil eines

Dramas zu einem harmonisch lösenden und ausklingenden zweiten — sie muß trotz mancher theatralischen Vortheile als Kunstwerk zurückstehen. Sie hat nicht so rührende, aus der Tiefe geholte Herzenstöne und verräth namentlich in den akademisch frostigen Liebesscenen Iphigenia's und Achilles' eine schwache Seite des Tondichters, welche in der taurischen Iphigenia nicht berührt wird. In letzterer Oper kommt schon der Dichter des Textbuches (Guillard) dem Geiste der Antike näher; es ist ihm eine klare, wirksame Anlage der Handlung, musikalische Anschauung der Situationen und ganz besonders die vortreffliche Exposition des Stückes nachzurühmen. In der Musik glauben wir eine reichere Erfindung, einen freier hinströmenden Zug der Melodie und einen überzeugenderen Ausdruck der Empfindung wahrzunehmen, als in der Partitur der aulischen Iphigenia. Denken wir uns in die Zeit zurück, da solche Musik obendrein mit dem berückenden Reiz der Neuheit wirkte, so begreifen wir leicht den ungeheuren Erfolg der Iphigénie en Tauride am 18. März 1779 in Paris. Es war nicht der erste, aber doch wohl der erste ganz unbestrittene Triumph des deutschen Meisters in Frankreich, wo die Verehrer Picinni's (dieser selbst war der allerunschuldigste dabei) die Befehdung Gluck's als Parteisache betrieben. Iphigenia schlug Alles nieder, wie nicht blos die Journale und Memoiren jener Zeit, sondern auch die Ziffern der Pariser Kassenrapporte in ihrer stummen Beredtsamkeit beweisen. In Wien kam die Oper zum erstenmale im October 1781 mit außerordentlichem Erfolge zur Aufführung. Seit jenem Tage sind in der Musik neue Welten entstanden. Schon war Mozart's Genius in kühnem Auffluge begriffen, schon prüfte der Knabe Beethoven daheim in Bonn die schwachen Fittige, deren göttergleiches Rauschen bald wie Urweltssturm die Herzen der Menschheit schütteln sollte. Welche Wandlungen! Sie sollen uns nicht verleiten, Gluck's Opern etwa nur mehr nach ihrer epochemachenden historischen Bedeutung abzuschätzen. Niemand kann von dem Hauche dieser ernsten, keuschen Musik unberührt, von der dramatischen Gewalt einzelner Scenen unerschüttert bleiben. Dennoch muß ich ein früher gemachtes Bekenntniß auch diesmal wiederholen: daß in den Gluck'schen Opern eine wahrhaft lebendige Wirksamkeit auf die Gesammtheit des Publicums nicht

mehr zutraue. Der ganze Bau dieser Opern, an die große styl-mäßige Tragödie der Franzosen sich anlehnend, und die daraus hervorgehende declamatorische Behandlungsweise des Einzelnen sind von dem jetzt Giltigen durch eine breite Kluft geschieden. Gewiß ist Gluck's Musik so dramatisch, als Musik mit einfachsten Mitteln und in knappsten Formen überhaupt sein kann. Charakteristiker in erster Linie, verschmähete es Gluck, durch Fülle des Stoffes und sinnliche Schönheit zu bestechen. Was nicht zur Bezeichnung des darzustellenden Affectes nothwendig ist, berührt er gar nicht. Diese Auffassung spricht nicht blos aus dem Charakter seiner Melodie, sondern auch der Orchester-Begleitung. Gluck beschränkt sich in Arien und Recitativen meistens auf das Streichquartett; wo er die Bläser verwendet, fordert sie der dramatische Ausdruck, sein höchstes Endziel. Die imposante Verwendung der Posaunen in den Scenen der Furien, die sehnsuchtsvolle Verschlingung der Oboe mit Iphigeniens Klagegesang sind solche lang aufgesparte Klänge von bezaubernder Wirkung. Diese weise Mäßigung, die mit dem möglich wenigsten Material die möglich größte Wirkung zu erzielen trachtet, gibt Gluck's Werken jene einfache Erhabenheit, jenen Adel, die man vorzugsweise bei diesem Componisten Classicität zu nennen gewohnt ist. Sie stellt die Gluck'schen Opern auf einen exceptionellen Platz, wie ihn ähnlich in der Geschichte der Musik nur Händel's Oratorien behaupten. Aber in seinem principiellen Kampfe gegen die blos sinnliche Schönheit der Musik ist Gluck — hierin von der Sprödigkeit seines musikalischen Talentes unterstützt — dem entgegengesetzten Extrem häufig zu nahe gekommen. Manche verheißungsvolle Fortschritte im musikalischen Theile der Opern-Composition, welche von Zeitgenossen, namentlich von dem vielverleumdeten Picinni, bereits angebahnt waren, ließ Gluck so gut wie unbenützt. Die Erweiterung der Schlußchöre zu ganzen, mehrsätzigen Finales, die Unterbrechung der monotonen Arienherrschaft durch häufigere Duette und Terzette und dergleichen erfuhr von Gluck keine Förderung. In der ganzen Iphigenia ist nur ein einziger vierstimmiger Chor (außer dem im letzten Finale); Duette und Terzette fehlen; Chöre und Soli wirken fast nie zusammen, von großartigen Actschlüssen, welche auf solchem Zusammenwirken hauptsächlich beruhen, gar nicht zu reden.

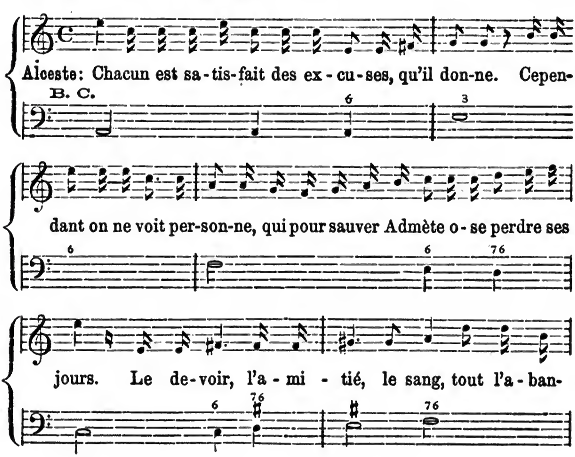
Die ununterbrochene Reihe von Einzelgesängen, mögen sie immerhin die auserlesensten sein, wirkt wie ein schön componirtes Bild, auf welchem nichts fehlt, als der Schatten. Ist es doch eine wahre Erquickung für das Ohr, wenn dann und wann Orest und Pylades zugleich singen, obgleich es meist nur in Terzen geschieht. Der musikalische Rhythmus der Arien ist in der Regel ebenso einförmig, wie der declamatorische correct; die häufigen langen Recitative, die vorherrschend langsamen Tempi und geraden Tactarten geben den Gluck'schen Opern einen stockenden, schleppenden Charakter, der von der leidenschaftlichen Bewegtheit des späteren Opernstyls fremdartig absticht. Die Begleitung der einfachen Recitative besteht bei Gluck in allen seinen Partituren, am meisten in der taurischen Iphigenia, aus vierstimmigen Accorden, die ununterbrochen während der Recitation des ganzen Verses von den Streichinstrumenten ausgehalten werden. Selbst Berlioz, der glühendste Verehrer Gluck's in der gesammten neueren Musikkritik, beklagt dieses „langweilige, hartnäckige Gebrumme, welches in den Hörern eine unbesiegbare Ermattung und Schläfrigkeit hervorbringt". Die Monotonie von Gluck's Orchester wird ferner erhöht durch die Einfachheit der Bässe, welche (abermals nach Berlioz' Ausdruck) „fast nie interessant sind und sich darauf beschränken, die Harmonie zu stützen, indem sie einförmig die Tacttheile angeben oder Note für Note dem Rhythmus der Melodie folgen". Die Vorbereitungen der jüngsten Iphigenia-Vorstellung haben die Erfahrung bestätigt, daß ein modernes Orchester, und gerade ein so ausgezeichnetes wie das Wiener, bei den Proben von Gluck'schen Opern auffallend schnell ermüdet, geistig ermüdet und dabei schwerer aufmerksam und theilnehmend zu erhalten ist, als bei irgend einer der anstrengenderen, aber interessanter instrumentirten Opern der Neuzeit. Alle diese Momente wirken zu dem unerwünschten, aber nicht unbegreiflichen Resultate zusammen: daß Gluck's Opern eine das innerste Leben treffende, zündende und nachhaltige Wirkung in unserer Zeit nicht mehr haben können. Allerdings wird es an einer kleineren, auserwählten Gemeinde von Gluck-Verehrern gewiß zu keiner Zeit fehlen, und in größeren Zeiträumen mit sorgfältigster Vorbereitung gegeben, dürften Gluck's Opern wie eine Art Musikfest auch zu allgemeinerer Theil-

nahme einladen. Freilich wird eine vollendete Wiedergabe dieser Opern mit jedem Jahrzehnt seltener. Es gilt von der Mehrzahl der Darsteller dasselbe, was vom größeren Theile des Publicums: die Aeußerungsweise Gluck's liegt ihnen zu fern. Dieser Tondichter verlangt einen bestimmten Styl, den dramatisch-declamatorischen, der, breit, groß gehalten, sich nirgends an den Moment hingibt, sondern das ganze Gebilde auf einer weit überschauenden Höhe hält. Hat man doch oft, und nicht mit Unrecht, gesagt, die Oper Gluck's verhielte sich zu der späteren, auch die Mozart'sche einbegriffen, wie die Plastik zur Malerei. Trotz der höchsten Erschütterung der Seele sollen diese klassischen Gestalten ihre erhabene Ruhe behalten, in welcher Winkelmann vorzugsweise den Adel griechischer Götterstatuen erkennt, dahin ging das höchste Streben der antiken Kunst und davon darf auch die antikisirende der Gluck-Racine'schen Tragödie sich nicht ganz lossagen. Nichts liegt diesem Style ferner als die moderne Oper, welche unsere Sänger fast ausschließlich darauf anweist, die subjective Empfindung stark vorzudrängen und durch leidenschaftliche Glanzmomente zu wirken. —

So vieles Treffliche über Gluck geschrieben ist, in Einem Punkte lassen seine Biographen und Kritiker doch gemeiniglich den unbefangenen historischen Blick vermissen. Dieser Punkt, für die absolute Werthschätzung Gluck's ganz gleichgültig, ist es doch keineswegs für jene seiner künstlerischen Vorgänger und Zeitgenossen. Indem man sich nur allzu bereit findet, die Opernmusik vor und neben Gluck wegwerfend zu behandeln, um alle Strahlen auf diesen Einen zu concentriren, begeht man einen Fehler, den die Vorliebe nicht zu entschuldigen vermag. Ueberschätzt kann Gluck's Verdienst um die Fortbildung der Oper schwerlich werden, allein mißverstanden wird es, wenn man es für alleinstehend unter gleichzeitigen, für unabhängig von früheren Leistungen erklärt. Wir haben hier namentlich das Verhältniß der Gluck'schen Opernmusik zu Lully und Rameau einerseits und zu Picinni andrerseits im Auge, ein Verhältniß, das uns durchgängig zu ungerechter Verkleinerung jener beiden Vorgänger und dieses Zeitgenossen benutzt zu werden scheint.

Lully (geb. 1633, † 1687) war der eigentliche Gründer der französischen Oper und ihr unumschränkter Beherrscher um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Seine musikalische Begabung war nicht bedeutend, hingegen hatte er poetische Anlagen, mit einer entschiedenen Tendenz zum Pathetischen und Rhetorischen. In den Opern Lully's finden wir, bei großer musikalischer Dürftigkeit, das dramatisch-declamatorische Princip mit sichern Zügen vorgebildet, welches später der Opernreform Gluck's zu Grunde lag. Das Recitativ ist vorherrschend, mit sorgfältigster Beachtung der Prosodie und Declamation componirt, und in bedeutenderen Momenten von entschiedenem rhetorischem Aufschwung. Man betrachte z. B. in Lully's Oper Alceste das Recitativ, mit welchem Alceste nach vergeblicher Aufforderung aller Getreuen sich selbst für Admet zu opfern anschickt, und wird gestehen, daß die ausdrucksvolle Steigerung der Schlußworte: „Le devoir, l'amitié, le sang, tout l'abandonne: il n'a plus d'espoir que l'amour!“ selbst Gluck alle Ehre machen würde.* Ueberhaupt athmen wir bei

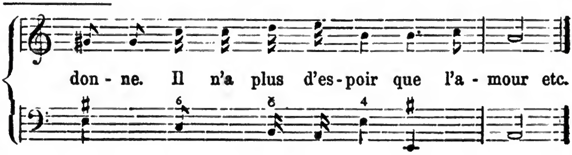
* Recitativ der Alceste von Lully (1673).



Lully eine Atmosphäre, die ganz eigenthümlich Gluckisch ist. Keine Roulade, kein Triller unterbricht den einförmig würdevollen Schritt des Gesanges, welcher durchgehends mehr den Charakter einer gehobenen Declamation trägt, als der Melodie in unserem Sinne. Jede von der Situation geforderte Empfindung ist auch in der Musik eingehalten, freilich in jener allgemeineren, pathetischen Färbung, welche den zugespitzten Sonderausdruck unserer Musik noch nicht kannte.

Die melodische Erfindung ist sehr gering, die Rhythmik monoton; von den engen Formen und der dürftigen Begleitung nicht zu sprechen. Obgleich für unsere Zeit gänzlich ungenießbar, müssen Lully's Opern doch in Bezug auf ihr dramatisches Princip, das sie von den gleichzeitigen italienischen Opern scharf sondert, als die Grundlage angesehen werden, auf welcher Gluck seinen ungleich stolzeren Bau aufführte. Gluck's Zeit gebot über viel zahlreichere Kunstmittel, sein Talent über weit großartigere Combinationen als Lully's, — in ihrem Grundsatz des declamatorischen Styls und der puritanischen Unterordnung der Musik unter das Wort stehen beide auf gleichem Boden. Auch die Methode ihres Schaffens war eine merkwürdig ähnliche; von Lully weiß man, daß er vor der Composition irgend eines Textes denselben erst auswendig lernte und so oft sich aufmerksam vorsagte, bis den Worten gleichsam selbstthätig eine entsprechende musikalische Betonung sich entrang. Genau so ging bei Gluck die künstlerische Hervorbringung stets aus dem hartnäckigsten Durchdringen der Textworte hervor; sie zog allmälig die Musik aus der Dichtung, wie Pflanzen aus dem Erdreich, während die Italiener das Gerüst des Textes mit den fertigen Kränzen ihrer Musik schmückend behingen.

Der Einfluß Lully's auf Gluck ist unzweifelhaft und bedeutend, wenngleich unseres Wissens dieser selbst niemals davon



Erwähnung that. Seltsam genug, daß die Musikhistoriker den Zusammenhang Mozart's mit Gluck, das Hervorgehen Beethoven's aus Mozart gern betonen, den Ritter Gluck hingegen wie eine neue Welt, die mit der alten nirgends zusammenhängt, emporschießen lassen. Dieser Zusammenhang mit einem Früheren (Lully) ist aber dennoch vorhanden, wenn er gleich durch die zwischenfallende Herrschaft der italienischen Oper in Frankreich unterbrochen wurde. Gegen die letztere erfolgte Gluck's Reform als Gegenschlag und leicht vergaß man inmitten der lebhaften Parteiung, daß Gluck's Princip bereits früher von einem Mann vertreten war, dem freilich weder die Kraft des neuen Kämpfers, noch der Vortheil eines Kampfes überhaupt zu statten gekommen ist.

Wie die Opern Lully's, so waren auch die von Rameau von entschiedenem Einfluß auf Gluck's dramatischen Styl. In dem musikalisch noch unbeholfenen, aber als Dramatiker consequenten und sinnreichen Lully kann man zum großen Theil die Wurzeln der Gluck'schen Methode entdecken, in Rameau finden sich ganze Aeste und Zweige, welche vollständig Gluckisch aussehen. Im Großen und Ganzen bewahrte Rameau noch gewissenhaft den Zuschnitt, die Formen und Ausdrucksweisen Lully's; doch war er der ungleich gründlichere, geschicktere Musiker und arbeitete schon mit moderneren Mitteln. Gleich ist beiden die vorwaltende Declamation, der Mangel an schöner Sinnlichkeit und melodischem Reiz. Auch in Rameau's Partituren langweilt uns das seitenlange Recitiren zwischen zwei oder drei Personen, ohne daß sich ein Duett oder Terzett daraus bildet, höchstens gegen den Schluß zu einigen Terzen oder Sexten sich vereinigend. Doch sind die musikalischen Vorzüge Rameau's (dessen Reputation heute noch unter der von Goethe übersetzten Schrift Diderot's leidet) nicht zu verkennen; es wäre auch kaum denkbar, daß die Musik in Frankreich während des halben Jahrhunderts, das zwischen Lully und Rameau liegt, nicht sollte Fortschritte gemacht haben. Der wesentlichste dieser Fortschritte ist die vollere und wirksamere Behandlung der Chöre. Die Todtenfeier für Castor, mit welcher der zweite Act von Rameau's Castor et Pollux beginnt, ist reicher und effektvoller, als irgend etwas in Lully's sämmtlichen Werken. Für Gluck, dem viel daran lag, sich

dem Geist des französischen Musikdramas möglichst zu nähern, waren Rameau's Partituren eine wichtige Quelle, ja in manchen Scenen directes Vorbild. Wer die Chöre in Castor und Pollux, die Recitative und besseren Arien in Dardanus, die Balletmusik in Les Indes galantes ansieht, kann über jenen Einfluß auf Gluck nicht im Zweifel sein.
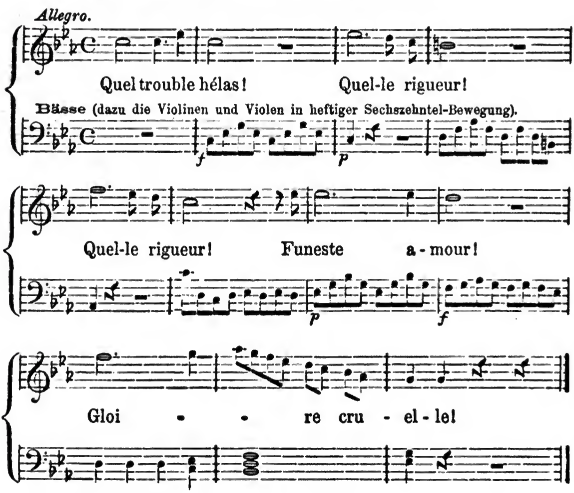
Wie das Uebersehen Lully's und Rameau's meist aus Unkenntniß ihrer Partituren, so fließt aus mißverstandener Parteilichkeit die Verkleinerung Picinni's. Die Namen Gluck und Picinni repräsentirten nicht blos den Kampf der überwiegend dramatischen mit der überwiegend musikalischen Richtung der Oper: die beiden Männer selbst standen sich an der Spitze mächtiger Coterien als Rivalen persönlich gegenüber. Sehr begreiflich daher, daß damals die Verehrer Gluck's seinen Gegner gern als die Verkörperung all der künstlerischen Versumpfung schilderten, aus welcher eben Gluck die Oper zu erretten berufen war.

Eine spätere Kritik hätte sich aber doch wohl aus der Wärme eines Parteikampfs vollständiger befreien sollen. Gerade weil die beiden Männer Principien repräsentiren, zu deren einem oder anderem man die Wahl hat, sich zu bekennen, scheint uns eine unbefangene Würdigung der Persönlichkeiten um so angezeigter.

Nicolo Picinni (so und nicht anders schrieb er selbst seinen Namen) nimmt in seiner Zeit eine nichts weniger als verächtliche Stelle ein. Sein frisches bewegliches, glänzendes Talent verwendete er mit der leichten Sorglosigkeit, zugleich aber doch mit jener tüchtigeren Schulung, welche den Italienern seiner Zeit zu statten kam. Anmuth, Weichheit, Wohlklang finden sich in Picinni's Opern reichlich, in Formen zwar, welche veraltet, in Ausdrucksweisen, die uns abgenutzt und dürftig erscheinen, dennoch in der unverwischbaren Ursprünglichkeit echter Begabung. Diese war überwiegend der komischen Oper zugewendet, dem ergiebigsten, eigensten Feld der Italiener, das sie jetzt leider vernachlässigen, um lieber wie kleine Kinder „Begräbniß" zu spielen. Schon diese ganz verschiedene Qualität des Talentes macht eine Vergleichung zwischen Gluck und Picinni ungehörig; in der tragischen Oper fühlte sich Picinni gezwungen, und hatte darin keine Ahnung von dem tiefen Ernst, der einfachen Größe des Deutschen.

Dennoch wird man auch in seinen ernsten Opern Züge einer natürlichen Anmuth und Lebendigkeit antreffen, welche Gluck's gewichtigerem Talent abgingen. Picinni's Roland z. B., welcher von vornherein durch die Gluckisten so verlästert worden war, daß der arme Componist mit seiner Familie es nicht wagen wollte, der ersten Vorstellung in Paris beizuwohnen, enthält Nummern von großem Talent, das bei aller Neigung zu sinnlichem Wohlklang nie gemein wird, und in der Eurythmie der Anordnung, in Harmonie und Instrumentirung jenen musikalischen Schönheitssinn offenbart, den wir den angeborenen Adel eines Tondichters nennen möchten. Die anmuthige Bewegtheit der beiden ersten Arien Angéliques in C-moll* und Es-dur stechen nicht unvortheilhaft gegen den steifen Ceremonienschritt mancher gleichzeitigen Arie ab, und Roland's große Scene und Arie im dritten Act („Témoins d'une odieuse flamme") erreicht sogar in dramatischer Hinsicht eine nicht gewöhnliche Höhe des Ausdrucks. So wenig Picinni im Stande war, den Eumeniden=

* Arie der Angelique aus Roland von Picinni (1778).



chor in der Iphigenia zu schreiben, so unerreichbar war für Gluck die heitere Anmuth des Schäferspiels im zweiten Act des Roland, oder der Melodienreiz der Buona figliuola.

Wenn man in Picinni vollends jenes Uebermaß von Gesangsrouladen vermuthet, gegen welche Gluck mit Wort und That Krieg führte, so irrt man. Manche, die deshalb auf Picinni, den Prügelknaben der italienischen Schule, losschlagen, haben vielleicht den widerwärtigen Coloraturkram eines Jomelli und Hasse im Sinn. Die Verzierungen Picinni's stehen von dieser äußersten Ueberladung seiner Vorgänger ebenso fern, als von der der spätern Italiener (Rossini). Picinni begnügt sich meist mit kurzen Passagen auf einer Fermata oder mit bescheidenen Solfeggien. Das einzige reicher verzierte Stück im Roland (Medor's Arie in B-dur, II. 10.) ist in dieser Hinsicht nicht schlimmer, als das Rondo der Donna Anna oder die zweite Arie Ottavio's im „Don Juan". Wir bemerkten zu Anfang, daß Gluck streng genommen nur als Reformator des dramatischen Elementes in der Oper unbedingt gefeiert werden könne. Eine wahrhaft universale Reform mußte die musikalische Kunst in der Oper ebenso hoch über Gluck heben, als dieser den dramatischen Ausdruck über Picinni gehoben hatte.

Der Reformator in unserem Sinn mußte an den geschmähten Picinni ebenso gut anknüpfen, wie an den gefeierten Gluck; er mußte die schöne Sinnlichkeit des Italieners mit der ernsten Ausdauer des Deutschen in sich vereinigen, er mußte mit einem Wort — Mozart sein.
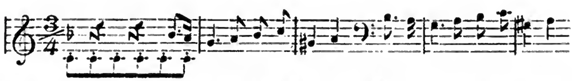
II.

Mozart.

(Randglossen zu seinen Opern.)

Der glänzende Irisbogen Mozart'scher Opern strahlt heute auf keiner einzigen Bühne mehr vollständig. Von den sieben Meisterwerken, welche allein gemeint sind, wenn von „Mozart's Opern" gesprochen wird, — Idomeneo, Entführung, Figaro's Hochzeit, Don Juan, Cosi fan tutte, Zauberflöte, Titus — ist das erste und ist das letzte so gut wie verschollen. Die Entführung und Cosi fan tutte erscheinen — zwar in längeren Zwischenräumen — aber doch noch immer wieder, wenn auch mit ungleicher und besonders für Cosi fan tutte etwas abgeschwächter Wirkung. Die drei andern hingegen — Figaro's Hochzeit, Don Juan, Zauberflöte — bilden bis heute die Grundpfeiler jeder deutschen Opernbühne und die Zierden der ausländischen von erstem Rang. Vor ihnen fließt die Bewunderung der Kenner mit dem Entzücken des Publicums vollständig zusammen und ihre Wirkung ist, selbst bei schwächerer Darstellung, groß, sicher, unausbleiblich. Ich werde mich wohl hüten redselig zu werden über drei Wunderwerke, welche der Leser seit seinen Kinderjahren im Kopf und Herzen trägt. Nur zu Einem Bekenntniß drängt es mich. Zu dem Bekenntniß, daß Don Juan seine ursprüngliche Gewalt über mich bis zur Stunde vollständig beibehalten hat und mich in jeder Vorstellung mit neuer Bewunderung und Freude erfüllt. Wer viele Jahre lang in fast ununterbrochenem Verkehr mit der Musik lebt, dem welken, ganz oder stückweis, gar manche Ideale aus früheren Tagen ab; am häufigsten und schnellsten in der Oper, dieser vergänglichsten, weil zusammengesetztesten und abhängigsten aller großen
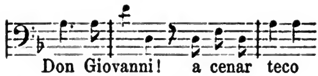
Musikformen. In mancher Mozart'schen Oper kann weder die Ehrfurcht vor diesem Namen, noch die Freude an zahlreichen Einzelschönheiten mir zu der Täuschung verhelfen, daß das Ganze noch ein ungeschwächt kräftiges Leben führe, ich vermag dem Einfluß der Zeit nicht ganz Widerstand zu leisten. Das werden am willigsten Jene begreifen, die mit mir die empfänglichsten Jünglingsjahre in der Begeisterung für Beethoven und Weber, Schubert und Schumann verlebt haben, eine glückliche und rechte Begeisterung, welche aber leicht ungerecht und kühl stimmt gegen Mozart. In späteren Jahren holt man das meistens nach, lernt Mozart von Neuem danken und bittet ihm manch' thörichtes Jugendurtheil ab. Aber ganz ohne Einfluß bleibt der rapide Verlauf der musikalischen Kunstentwicklung und die allgemeine Wendung des Geschmackes nicht; die Wirkung Mozart'scher Musik hat schon heute sehr bedeutende Gradunterschiede. Anmuthsvoll, edel, liebenswürdig wird sie uns immer berühren, aber uns hinreißen, im Innersten packen wie eine neue Offenbarung, nur auf ihren Gipfelpunkten. Ein solcher einziger großer Gipfelpunkt ist Don Juan*. Keine zweite Oper, auch Fidelio nicht, macht mir unabgeschwächt den gleichen Eindruck, wie diese unerhörte Vereinigung von höchster musikalischer Schönheit und dramatischer Genialität. Unzählige Mal ist dieses Werk an mir vorübergezogen, aber immer, wenn nach dem rauschenden Chorsatz des ersten Finales das F-dur-Andante im zögernden Dreivierteltact leise klopfend anhebt:



Zerlina: Ah lasciate mi andar via! D. Juan: Nò, nò, restà gioja mia!

muß ich mir entzückt gestehen: diesen Ausdruck süßer Zärtlichkeit hat kein Zweiter übertroffen! Und wenn dann in der Schlußscene der steinerne Gast bei Don Juan eintritt, da durchschauert mich sein gewaltiger Ruf

* Nur wenige, gegen das Ganze verschwindende Stellen des Don Juan beginnen auch abzuwelken: es sind die Coloraturen in Ottavio's Arien und das Allegro der „Briefarie“ Donna Anna's.



als hört' ich ihn zum erstenmale, und es wird mir von Neuem bewußt, daß mit dieser erschütternden Gewalt Keiner als Mozart Uebermenschliches hat sprechen lassen.

Von den zahlreichen neuen Uebersetzungen, Scenirungsvorschlägen ꝛc., die bereits zu einer kleinen Bibliothek angeschwollen sind, soll hier nicht die Rede sein. Vieles daraus wäre mit Vortheil in die Bühnenpraxis einzuführen; das Beste bleibt aber doch immer, daß Mozart's Don Juan auch ohne all' diese Verbesserungen seine wunderbare Wirkung nach wie vor ausübt. Nur zwei Punkte von Wichtigkeit möchte ich berühren, zwei zu Gewohnheitsrecht erwachsene Traditionen der Bühnenpraxis, für die ich eine Lanze einlege, — gegen Mozart selbst. Sie betreffen den Schlußsatz des ersten Finales und das fast überall wegbleibende Originalfinale des zweiten Acts. Eine einfache Concertaufführung brachte einmal in Wien das zweite Finale aus Don Juan zu Gehör, — ein Musikstück, das den wenigsten Zuhörern aus eigener Anschauung bekannt, ja dessen Existenz wohl Manchem ein Geheimniß geblieben war. In Mozart's Originalpartitur erschienen nämlich nach Don Juan's Höllenfahrt, womit bei uns die Oper schließt, Donna Anna mit Ottavio, Elvira, Zerline und Masetto auf der Scene und suchen Don Juan, dessen schauerliches Ende ihnen Leporello erzählt. Hierauf verkündigen Donna Anna und Ottavio in einem zärtlichen Duettsatz ihre baldige Vermählung und stimmen mit den Uebrigen in die erbauliche Schlußmoral: „Lasterglück flieht schnell wie Rauch, — Wie man lebet, stirbt man auch.“ Mozart selbst hat für die Wiener Aufführung den größten Theil dieses Finales gestrichen, eine Kürzung, welche sogar Otto Jahn „eine wirkliche Verbesserung“ nennt. Wir wollen nicht mozartischer als Mozart oder Jahn sein und verzichten gerne bei der Aufführung von Don Juan auf dieses zweite Finale, das nach der großartigsten Scene der Oper sehr conventionell klingt und musikalisch wie dramatisch den Eindruck des Vorhergegangenen abschwächt. In Berlin hatte man bei Jenny Lind's Gastspiel dieses bis dahin unterdrückte Finale vollständig restituirt, sah sich jedoch bald genöthigt, zu dem früheren Bühnen-

gebrauch zurückzukehren, weil das Publicum (wie Gumprecht erzählt), einem richtigen Gefühl folgend, nach dem Untergang Don Juan's das Haus verließ und so aus eigener Machtvollkommenheit das Ende der Oper an den durch die ästhetische Nothwendigkeit geforderten Punkt verlegte. In Prag habe ich selbst vor Jahren dem gleichen (vom Conservatorium veranstalteten) Experimente beigewohnt und, übereinstimmend mit dem Auditorium, den geradezu abkühlenden Eindruck dieses Originalschlusses erfahren. Es gibt noch eine zweite große Nummer im Don Juan, welche allenthalben im Widerspruche mit Mozart's Original-Partitur aufgeführt wird und um deren philologisch getreue Herstellung sich Alfred v. Wolzogen gleichfalls vergebens bemühen wird. Es ist das Finale des ersten Actes, dessen Schlußsatz in Mozart's Partitur blos für die Solosänger, ohne Chor, geschrieben steht. Nachdem Zerline gerettet ist, Elvira, Anna und Ottavio sich demaskirt haben, soll der ganze Chor die Bühne verlassen. Wollte man nach dem Wunsche Jahn's und Wolzogen's die authentische Lesart einführen und den Chor streichen, so würde man eine der mächtigsten Wirkungen dieses Actschlusses opfern. Abgesehen von der größeren dramatischen Wahrscheinlichkeit, daß die Landleute nicht in dem spannendsten Momente den Saal verlassen, vielmehr Zerlinen und Masetto gegen Don Juan beistehen werden, ist die Gewalt des anstürmenden Chors: „Trema, trema, scelerato!" musikalisch unersetzbar und für denjenigen, der sie einmal erlebt hat, nicht mehr zu entbehren. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, wie in der Bühnendarstellung dieser beiden Finale der allgemeine Instinct das Wirksame und Richtige gegen den unanfechtbaren Buchstaben des Originals getroffen und allenthalben, ohne irgend welche Verabredung, wie durch ein Naturgesetz gezwungen, aufrechterhalten hat. Auf den kleinsten und den größten Bühnen, in ganz Deutschland, Frankreich, Italien, in London wie in Petersburg wird Don Juan mit dem Chore im ersten und ohne das Schlußsextett im zweiten Finale gegeben. Was seit einem halben Jahrhundert mit solcher Uebereinstimmung in der ganzen Welt festgehalten wird, hat gewiß eine richtige Empfindung für sich. Jetzt auch schon ein historisches Recht, dessen Ignorirung uns fast ebenso unstatthaft scheint, als wenn heutzutage ein Einzelner willkürlich an

Mozart's Partitur ändern wollte. Das Wiener Publicum darf sich des großen und seltenen Genusses rühmen, drei Mozart'sche Opern abwechselnd in den besten deutschen Aufführungen und von den vorzüglichsten italienischen Sängergesellschaften zu hören oder gehört zu haben. In diesem Puncte sind wir der früheren, vielfach nachtheiligen Sitte regelmäßiger italienischer Stagiones am Hofoperntheater tief verpflichtet. Im Großen und Ganzen wol einem Luxusbedürfniß entsprungen, haben die italienischen Saisons mit ihren Aufführungen von Don Giovanni, Nozze di Figaro und Così fan tutte doch genußreiche und merkwürdige Kunstleistungen geliefert. Wer es nicht gewußt hat, oder nicht wissen wollte, wie viel an Mozart italienisch sei, der mußte es aus diesen Vorstellungen herausfühlen. Mozart's Don Juan ist für italienische Sänger keineswegs eine so heterogene Aufgabe, wie andere Werke deutscher Componisten. Und zwar durch einen eigenthümlichen Zug. Wie in der Seele Faust's, so walten in Mozart's Opern zwei verschiedene Mächte: das deutsche und das italienische Element. Mit seinen poetischsten Jugenderinnerungen in dem goldenen Hesperien fußend, hat sich Mozart niemals jener sinnlichen Frische, Farbengluth und Süßigkeit entschlagen, welche die italienischen Eindrücke seiner Musik eingeimpft. Seine sanguinische lebensfrohe Natur kam diesem Einfluß auf halbem Wege entgegen; kein Wunder, wenn dieser sich am unverkennbarsten da äußerte, wo Mozart italienische Verse für italienische Sänger componirte; dies war bekanntlich bei Don Giovanni der Fall. Es scheint uns daher, als wenn Don Juan neben oder vielmehr inmitten seiner deutschen Charakterzüge eine Seite hätte, welche von Italienern am besten aufgefaßt und zur Erscheinung gebracht würde. Durch sie wird die farbige, sinnliche Seite der Musik, das Temperament der Oper in den Vordergrund treten, welchen die deutschen Sänger stets nur dem Ernst und Tiefsinn derselben vorbehalten.

Die deutsche sowol, wie die italienische Aufführung behauptet demnach ihr Recht, — beide werden sich wechselseitig completiren. Dies bei gleich vertheilten Kräften. Sind aber die Italiener vom Haus aus im Vortheile gegen die deutschen Darsteller, wie es in Wien meistens der Fall war, dann wird auch der eingenommenste

Germanist dem italienischen Don Giovanni den Preis nicht vorenthalten. Wir wissen eine durchgebildete Methode, welche mangelhafte Mittel zu geistiger Wirkung zu heben versteht, vollauf zu schätzen, von der Bühne herab sollen aber auch Stimmen ertönen, die als Stimmen sich Geltung erzwingen. Das sinnliche Moment im Kunstschönen läßt sich nun einmal nicht negiren, ja es wird, namentlich in der Musik, noch viel entschiedener anerkannt werden müssen, als es unter dem unmittelbaren Einfluß der Hegel'schen Philosophie möglich war. — Welch' breite, edle voll austönende Stimme der Donna Anna — Medori! Wie leicht lösen sich ihr die Töne von der Brust, und doch wie mächtig. Es ist als fühlte man die Luftwellen rollen, die der Ton aus ihrem Munde bewegt. — Solch' schöne, vollklingende Stimme ist ein Himmelsgeschenk, eine Macht, — wie eben die Schönheit selbst. Und ihn zur Seite Debassini als Don Juan, das Muster eines verführerisch-schönen, vornehmen und geistvollen Cavaliers!

Nach italienischem Beispiel wurde später auch in der deutschen Aufführung von Don Juan der gesprochene Dialog durch die Original-Recitative von Mozart ersetzt. In dieser überwiegend tragischen und pathetischen Oper störte das plötzliche Abfallen von dem gesungenen zum gesprochenen Ton unleugbar, und da überdies der Dialog nicht von großer Ausdehnung ist, so lag dessen Ersatz durch Secco-Reciten sehr nahe. Aber die Höhe der italienischen Leistung war damit doch keineswegs erreicht. Das sogenannte „trockene Recitativ", das, zum Unterschied von dem „begleiteten" oder „obligaten," nur von einfachen am Clavier angeschlagenen, durch Cello und Baß verstärkten Accorden getragen wird, ist ein italienisches Product, daß sich nur mit erheblichen Nachtheilen auf deutschen Boden übertragen läßt. Lediglich die unvergleichliche Weichheit und Flüssigkeit der in Vocale austönenden italienischen Sprache macht ein Recitativ möglich, das ganze Scenen hindurch im raschesten Tempo der Conversation sich abspinnt, ohne zu ermüden. Im Italienischen ist das Secco-Recitativ kaum noch ein gesteigertes, sondern nur ein innerhalb gewisser Intervalle festgehaltenes Sprechen. Wie ganz anders klingen solch' recitirte Scenen im Deutschen!

Die Schwerfälligkeit unserer Sänger, die ein rasches und leichtes

Sprechen ganz ungewohnt sind, trägt nur die halbe Schuld neben der Schwerfälligkeit unserer harten, in Consonanten ausgehenden Sprache. Ein italienisches Secco-Recitativ dauert, in's Deutsche übersetzt, fast noch einmal so lange, als im Original. Es wird darum überall dort unerträglich, wo lange Gespräche und Erzählungen recitativisch zu erledigen sind, also in der komischen Oper, welche, auf complicirtere Intrigue angewiesen, breiterer Explicationen bedarf. Hier ist im Deutschen die Prosa noch immer besser am Platz, als das Recitativ. Sie ist ein Uebel, ohne alle Frage, aber ein nothwendiges. Im musikalischen Lustspiel muß der Dialog vor Allem verständlich sein; das ist er in deutschem Munde in der Regel nur, wenn er gesprochen, nicht wenn er gesungen wird. Ich theile Lortzing's Ueberzeugung, daß der gesprochene Dialog in der größten Mehrzahl der deutschen komischen Opern ganz unentbehrlich sei. Er entspricht einestheils der Eigenthümlichkeit unserer Sprache, anderntheils der nationalen im Singspiel ruhenden Wurzel der deutschen Oper. — Soll man dem Uebelstand der Prosa wirklich dadurch entgegentreten, daß man überall Recitative einführt, oder soll man nicht lieber die deutschen Sänger dazu anhalten, daß sie sprechen lernen? Wir glauben Letzteres. Man muß es nicht länger als ein unabwendbares Schicksal betrachten, wenn deutsche Sänger nicht drei Sätze leicht und natürlich von sich geben können, sondern fordern, daß sie es lernen. Die französischen Sänger der Opéra comique sind uns darin das beste Vorbild, und der beste Beweis zugleich, daß das Störende der Prosa sich unendlich mildern läßt, indem man sie gut spricht.

Der große Erfolg der Italiener im Don Giovanni führte zu einem ähnlichen und gleich wohlgerathenen Versuch mit Mozart's Nozze di Figaro. Erschien dort das italienische Element als ein dem deutschen gleichberechtigtes und es wesentlich completirendes, so muß man rücksichtlich des Figaro beinahe von einem Vorrecht der Italiener sprechen.

Die Durchdringung des deutschen und des italienischen Geistes, die einen wesentlichen Charakterzug der Mozart'schen Opernmusik bildet, treibt im Figaro ihre italienischen Elemente noch entschiedener an die Oberfläche. Schon die spielende Beweglichkeit, welche

das Ganze fröhlich durchzucken soll, weist bevorzugend auf südliche Temperamente hin. Ueberdies ist die deutsche Bearbeitung, trotz einiger Milderungen, die sie mit der Zeit erfuhr, ein wahres Muster von Plumpheit und Sprachverderb. (Das wiederholte „Hol's der Henker! Hol's der Henker!" der Gräfin im zweiten Finale, ist Ein zartes Beispiel. Auch der Graf spricht ein gewähltes Deutsch: „Nach meiner Willkür wird der Urtheilsspruch sein. Doch wenn mit Gelde man Marzellinen abkauft? Mit Gelde? Mit was für Gelde?" u. s. f.)

Die Aufführung dieser Oper gelingt kaum vollständig auf deutschen Bühnen, man müßte sich denn mit der rein musikalischen Bildung begnügen. Wie selten ist ein deutscher Figaro oder Almaviva, der auch nur von fern an die Charaktere in Beaumarchais' Lustspiel erinnert! Die Aufführung dieses Lustspiels: „Une folle journée, ou les noces de Figaro" im Théâtre français fällt mir auf das Lebhafteste ein, so oft ich die darnach geformte Mozart'sche Oper höre. Aus der bloßen Lectüre dieses berühmten Stückes bildet man sich kaum eine Vorstellung von der geistig berauschenden Wirkung, die es von der Bühne herab hervorbringt. Diese Erfahrung kann man nur noch in Paris machen, wo der Barbier von Sevilla und Figaro's Hochzeit von Beaumarchais — Lustspiele, die zu den besten aller Zeiten gehören — niemals vom Repertoire verschwunden sind. In Deutschland hatte man beide Stücke aus politischer Aengstlichkeit vom Theater möglichst ferngehalten; wo sie dennoch zur Aufführung kamen, wurden sie bald durch die siegreichen Opern-Bearbeitungen von Mozart, Paisiello und Rossini für immer verdrängt. So sehr die socialen Zustände sich seit Beaumarchais geändert haben, die demagogischen Blitze, die aus seinen zwei Figaro-Comödien zucken und einst die Welt in Brand stecken halfen, sie schlagen in Paris noch immer prasselnd ein. Dem deutschen Theaterbesucher, der den Melodien des Mozart'schen Figaro andächtig lauscht, fällt es kaum mehr in den Sinn, welch' merkwürdige politische Rolle das französische Urbild dieser Oper einst gespielt. Schon das erste (1775 aufgeführte) Lustspiel von Beaumarchais: Le barbier de Séville, wol das ergötzlichste Intriguenstück seit Molière, war eine demo-

kratische That. Während sonst auf der Bühne wie im Leben regelmäßig die Niedriggeborenen gefoppt und verspottet wurden, wendet sich hier plötzlich das Blatt; ein simpler Barbier leitet keck die Fäden der Intrigue und triumphirt durch seine geistige Ueberlegenheit über die Reichen und Großen. Dieses Thema des Widerstandes, im Barbier mehr angedeutet und präludirt, bricht nun in Figaro's Hochzeit in vollen Accorden los*. „Une folle journée, ou: Le mariage de Figaro" wurde im Jahre 1781 vollendet und eingereicht, aber erst nach dreijährigem unausgesetzten Kampf gegen zahllose Verbote und Hindernisse gelang es Beaumarchais, die Comödie zur Aufführung zu bringen. Natürlich war ganz Paris in fieberhafter Spannung und belagerte am Tage der ersten Vorstellung (27. April 1784) des Théâtre français vom frühen Morgen. Vornehme Damen aßen ihr Mittagbrot in den Logen und Garderoben der Schauspielerinnen, um frühzeitig auf ihre Plätze zu gelangen. Das Stück spielte von halb sechs bis zehn Uhr, eine bishin unerhört lange Dauer. Der Erfolg war stürmisch. Die Hochzeit des Figaro wurde durch 68 Abende nacheinander gegeben und hat in 8 Monaten dem Theater an 300,000 Francs, dem Autor über 40,000 Francs reinen Gewinn getragen. Der Grundgedanke der socialen Gleichberechtigung und der Ueberlegenheit des Geistes ist mit glänzendem Witz und rücksichtsloser Kühnheit entwickelt. Es ist eine treffende Bemerkung von St. Beuve, daß die damalige Gesellschaft ihren Untergang nicht in dem Grade verdient haben würde, hätte sie nicht an dem Abende und hundertmal nacheinander mit Entzücken dieser frechen Verspottung ihrer selbst beigewohnt. Noch unbegreiflicher bleibt, daß der Hof selbst das Stück 1785 in Petit-Trianon spielte; die Königin gab die Rosine, der Graf von Artois den Figaro. Beaumarchais' Figaro war aber, wie sich Napoleon später ausdrückte, „la révolution déjà en action".

* „Sollten wir," bemerkt Hettner treffend, „je wieder ein großes politisches, auf das öffentliche Leben gerichtetes Lustspiel bekommen, so liegt nicht in der — auf ganz andern Grundlagen beruhenden — aristophanischen Komik, sondern im Tartuffe und Figaro das vorleuchtende Muster." (Gesch. d. franz. Lit. im 18. Jahrh.)

Mozart (oder sein Textdichter L. da Ponte) folgt dem Gange des französischen Lustspiels mit merkwürdiger Treue. Wenn der Vorhang im Théâtre français auffliegt und wir Figaro mit dem Zollstab das Zimmer ausmessen sehen, während Susanne vor dem Spiegel ein kokettes Hütchen probirt, so glaubt man unwillkürlich, die Beiden würden das Mozart'sche Duett anstimmen. Wir hören in der That dessen Worte, wenn auch nur gesprochen. Bartolo und Marzelline treten hierauf ein, zwischen dieser und Susanne entbrennt der Zweikampf mit immer tieferen Knixen und spitzeren Worten. Cherubin klagt Susannen sein Herzeleid, entwendet das rothe Seidenband, versteckt sich hinter den Lehnstuhl beim Eintritt des Grafen u. s. f. Alles wie in der Oper. Der zweite Act beginnt mit dem Gespräche zwischen der Gräfin und Susanne, welche schließlich den bittenden Cherubin introducirt. Wäre nicht Mozart's Pagen-Romanze so vollendet in ihrer Art, man müßte bedauern, daß er das wunderbar volksthümliche Originalgedicht nicht beibehielt, dessen Rhythmus schon Musik ist, und sehr herzklopfende obendrein*. Im dritten Acte nimmt den breitesten Raum die Proceßscene ein, eine beißende Satyre auf theils lächerliche, theils gewissenlose Jurisdictionsformen. Diese unmusikalischeste Partie des Lustspiels erscheint in der Mozart'schen Oper sehr gekürzt, so daß der dritte und vierte Act Beaumarchais' in den dritten von Mozart zusammengezogen sind. Der letzte Act bringt hier wie dort übereinstimmend das Intriguenspiel der Verkleideten im Garten, dies tolle Hinüber und Herüber, das schließlich einer bequemen Erhellung und Versöhnung Platz macht. Der lange Monolog Figaro's zu Anfang dieses Actes ist vielleicht das merkwürdigste Stück in dem Werke von Beaumarchais. Figaro, im Dunkel auf einer Steinbank sitzend, harrt Susannens, von der er sich betrogen wähnt. In dieser Pein des Wartens läßt er seine ganze Vergangenheit in raschen Bildern vor seinem Geiste Revue passiren. Wie er als elternloser Findling

* „Auprès d'une fontaine,
(Que mon coeur, que mon coeur a de peine!)
Songeant à ma marraine,
Sentais mes pleurs couler etc."

überall gegen Härte und Vorurtheil gekämpft, alle Gewerbe, Künste, Beschäftigungen nacheinander versucht, überall den von Geburt oder Protection Bevorzugten weichen mußte, trotz Fleiß und Talent dem Hunger und durch freisinnige Reden dem Kerker verfiel, bis er in das Haus des Almaviva gekommen, wo ihn jetzt der Strudel der Intrigue zu Boden reißt. Diese dunkle Lebensgeschichte, bald erhellt durch lustige Witzfunken, bald durch die rothen Blitze eines grollenden Humors, ist für sich ein kleines Drama, der Ernst des ganzen Stückes concentrirt sich darin.

So sehen wir alle Figuren und Scenen Beaumarchais' in unserer gesungenen „Hochzeit des Figaro" treulich beibehalten, ja wie an der Fensterscheibe nachgepaust. Aber das Beste und Eigenthümlichste des Originalstückes ging verloren: der beispiellos schlagfertige und von einer bestimmten politischen Idee getragene Dialog. Dieser Dialog ist bei Beaumarchais ein unausgesetztes geistiges Turnier, in welchem die geschicktesten Stöße immer noch geschickter parirt und zurückgegeben werden. Die zahlreichen epigrammatischen Spitzen des Lustspieles sind in Frankreich sprichwörtlich geworden. Die Musik muß sie fallen lassen, was sollte sie auch damit? Man dehne eines dieser witzigen Aperçus zu einer Dauer von vier bis fünf Secunden aus, wie sie die Musik braucht, und es wird langweilig. (Wie ungeduldig macht uns z. B. in der Oper die Wiederholung von: „Er ist sein Vater, er sagt es ja selbst".) Mit dem geistvollen Dialog ist diesem Lustspiel die Hälfte seiner Bedeutung und Anziehungskraft genommen; in die andere Hälfte theilen sich die Charaktere und die Handlung. Was die Charaktere betrifft, so erfuhren sie eine nothwendige Alteration schon durch das Wesen der Musik, welche Witz und Reflexion zu Gunsten der sich ausbreitenden Empfindung zurückdrängt. Man muß Got oder Coquelin als Figaro, die beiden Schwestern Brohan als Susanne und Gräfin gesehen haben, um den ganzen Abstand zu ermessen. Am meisten litt durch die Opernbearbeitung die bedeutende Physiognomie Figaro's; am wenigsten der Page Cherubin, für dessen süße, morgendämmernde Regungen die Musik Farben besitzt, welche dem Dichter mangeln oder doch diesem Dichter mangelten. Bartolo, Basilio, Antonio, Don Curzio, Marzelline, Fanchette sind auch im Original keineswegs

Hauptrollen, aber sie expliciren sich doch in einigen ergötzlichen Gesprächen, man weiß, wer sie sind und was sie wollen. In der Oper hingegen stehen sie nur im Wege und bringen eine lästige Buntheit und Unruhe in die Scene, ohne irgendwie unsere Theilnahme zu erregen. Von Beaumarchais' Lustspiel bleibt somit in dem Opern-Libretto nicht viel mehr, als die sauber abgeschälte Hülse des Factischen: die Handlung. Sie allein hätte kein Lustspiel berühmt gemacht. Der Oper bietet sie neben einigen wirksamen Situationen auch sehr ungünstige und schwierige. Dahin gehören fast alle Scenen, welche die Handlung vorwärtsschieben und motiviren, wie der Proceß Marzellinens, das Erkennen Figaro's als Bartolo's und Marzellinens Sohn u. dergl. — sie sind in der Oper geradezu unverständlich.

Vielleicht hätte Mozart von den beiden Figaro-Stücken Beaumarchais' den Barbier von Sevilla zur Composition gewählt, wäre nicht Paisiello (1784) ihm hierin mit Glück zuvorgekommen. Der Barbier bietet der Musik ein ungleich günstigeres Feld, die lyrischen Elemente walten vor, die Handlung ist einfacher, gemüthlicher. Es war ein bedeutsamer Fingerzeig, daß Beaumarchais selbst den Barbier ursprünglich als Opern-Libretto geschrieben hatte, was ihm mit Figaro's Hochzeit kaum beigefallen wäre*. Die Vergleichung des Mozart'schen Libretto's mit dem Original-Lustspiel macht erst recht deutlich, welch' schwierige Aufgabe dem Tondichter zugefallen war und wie Außerordentliches er durch die eigenste Kraft seiner Kunst geleistet. In Mozart's Figaro-Partitur ist eine verschwenderische Flora kostbarster Blumen — nur wenige unscheinbare sind darunter — einheitlich und kunstvoll zu stattlichem Kranz gebunden. Der größte Theil dieser Musikstücke gehört zu dem Schönsten, was die Opernmusik überhaupt aufzuweisen hat. Wenn

* In Beaumarchais' Gesammelten Werken findet sich auch ein heroisches Opern-Libretto: Tarare — Salieri hat es componirt —, das sehr mittelmäßig ist, aber eine interessante Vorrede hat. Darin nimmt Beaumarchais Partei für die übertriebenste Auslegung der Gluck'schen Principien und verlangt die unbedingteste Unterordnung der Musik unter das Wort und die Silbe.

wir jedoch den specifischen Charakter einer Opera buffa in's Auge fassen, also nicht die absolute Schönheit der Musik, sondern diejenigen Erscheinungsformen, welche die Musik eingehen muß, um das Wesen des Lustspiels zu treffen, dann läßt sich Figaro's Hochzeit kaum so schlechtweg als das Ideal der Gattung hinstellen. Schon der Stoff läßt es nicht zu, in welchem den komischen Motiven wenig Entfaltung, hingegen dem Ausdruck ernster und elegischer Gefühle großer Raum gegönnt ist, zum Nachtheil der dramatischen Bewegtheit und der lustspielmäßigen Wirkung. Mozart hat diesem bedenklichen Uebergewicht weit mehr nachgeholfen, als entgegengearbeitet, indem er mit Vorliebe die Arien behandelte, deren die Oper vierzehn zählt, die nachcomponirte Arie der Gräfin ungerechnet. Die Hälfte der Gesammtnummern (29) besteht somit in lyrischen Monodien.

Daß gerade unter diesen Arien sich musikalische Perlen erster Größe befinden, braucht kaum betont zu werden; wol aber, daß in der komischen Oper die vollste sinnliche Kraft der Musik für die Ensemblestücke und Finales gespart und da ungefesselt freigelassen werden sollte. Da wird nun kaum zu leugnen sein, daß diese Gipfelpunkte dramatischer Verwicklung, Scenen, in welchen Alles drüber und drunter gehen soll, wie z. B. die Scene, wo nach tausend Verlegenheiten auch noch Bartolo und Marzelline mit einem Eheversprechen auf Figaro einstürmen, oder das Seitenstück dazu, das unerwartete Avancement dieser beiden zur Elternwürde, — es läßt sich nicht leugnen, meine ich, daß diese Scenen sich mit einer größeren Lebendigkeit, mit einer drastischeren Komik, wenn auch kaum mit größerer formeller Schönheit componirt denken lassen.

Wenn man den vollen Ton souveräner Heiterkeit, Schlag auf Schlag losbrechende Komik, geflügelten Rhythmus als einen Hauptvorzug der opera buffa, ja als den eigentlichen Pulsschlag derselben anerkennt, dann gesteht man auch zu, daß dieser Puls im ersten Finale des Rossini'schen Barbiers rascher und lustiger hüpft, als in den Ensembles der Nozze.

Dies Finale des Rossini'schen Figaro ist das Ideal einer „Musik des Durcheinander".

Fanden wir die Komik der Situationen in Figaro's Hoch-

zeit nicht allzu ergiebig, so können wir noch weniger die Komik der Figuren rühmen. Basilio, Bartolo — in Rossini's Oper Chargen von unvergänglicher Komik und im Mittelpunct der Handlung stehend, — erscheinen in Figaro's Hochzeit als singende Statisten, welchen die Darsteller nur dadurch einigen Humor abgewinnen können, daß sie sich affenmäßig bemalen und benehmen. Diese beiden und Marzelline einzig und allein vertreten das derbkomische Element im Figaro; dramatisch unbedeutend, ja beinahe widerwärtig, sind sie auch musikalisch mittelmäßig bedacht; es ist kein großer Verlust, daß man fast auf allen Bühnen ihre Arien (Nr. 4, 26 und 27) wegläßt.

Endlich müssen wir noch eines rein musikalischen Umstandes erwähnen, der wesentlich zu dem ruhigeren, bedächtigeren Charakter beiträgt, den Figaro's Hochzeit im Vergleich mit dem sprudelnden Leichtsinn des Barbiere einhält. Es ist das auffallende Vorwalten des zweitheiligen Tactes. Von den 30 Nummern der Oper (mit der Ouvertüre) gehen nicht weniger als zweiundzwanzig im Zweiviertel- oder Vierviertel-Tact. Zählen wir den Sechsachtel-Tact gleichfalls zu den zweitheiligen, von denen er namentlich in raschem Tempo sich nicht unterscheidet, so haben wir von 30 Nummern 27 in zweitheiligem Tact; für den muntern, beschwingten Dreiviertel-Tact, den bevorzugten Träger des Heitern und Lebhaften, bleiben (außer einigen Zwischensätzen des zweiten und vierten Finales) nur drei Gesangstücke in der ganzen Oper: die Cavatine Figaro's („will der Herr Graf"), das Terzett Nr. 13 im zweiten Act und die (meist wegbleibende) Arie der Marzelline (Nr. 25 tempo di menuetto). Dazu kommt die starke Vertretung der langsamen und gemäßigten Tempi in dieser Oper.

Während der Deutsche sich der komischen Oper mit entschiedener Vorliebe und Anlage von Seiten des gemüthlichen Elements bemächtigt, ist es dem wärmeren Blute des Südländers gegeben, die treibende Bewegung, den rastlosen Wettlauf des Witzes und der Intrigue sinnlicher darzustellen. Die reine Schönheit der Mozart'schen Musik hat das Libretto mit einem idealen Geiste erfüllt. Aber der Geist Beaumarchais' ist es nicht. Mozart's Figaro dünkt uns überhaupt mehr das Ideal einer vollkommen schönen Musik,

als einer eminent komischen Oper. Alles Lustspielmäßige, Komische darin läßt sich wirksamer, sprudelnder denken. Mozart's deutscher Sinn beschwichtigte lieber die Buffo=Elemente und bevorzugte die ruhigen, sentimentalen. Seine volle Resonanz findet Beaumarchais' Conversationston doch wol nur in romanischem Blut. Deshalb meinte ein scharfsinniger Schriftsteller vor 50 Jahren, eine „Hochzeit des Figaro" in echt Beaumarchais'schem Geist hätte eigentlich von Paisiello und Cimarosa gemeinschaftlich componirt werden müssen. Von Rossini und Auber, würden wir heutzutage richtiger sagen.

Die dritte Mozart'sche Oper, welche in Wien abwechselnd von Italienern und von Deutschen gegeben wurde, ist Così fan tutte. Auch hier übertrafen die Italiener die Deutschen, obwol weder diese noch jene der Oper eine anständige Lebensdauer fristen konnten. Bei den besten deutschen Aufführungen von Così fan tutte ist das Tempo der ganzen Vorstellung zu langsam. In Don Juan und Figaro's Hochzeit sind die Elemente, welche dem italienischen, und diejenigen, welche dem deutschen Gesang mehr zusagen, ziemlich gleich vertheilt; übrigens haben diese beiden Opern eine so selbstständige und unüberwindliche musikalische Gewalt, daß sie auch im Hebräischen sich noch gut machen würden. Anders verhält es sich mit Così fan tutte. Diese Oper braucht eine positive Nachhilfe, und kann sie nur in dem Feuer des südlichen Temperaments finden. Jeder der Darstellenden muß die Kraft in sich fühlen, dem Werke in schwachen Momenten die Todesgefahr der Langweile fernzuhalten; im Zusammenspiel vollends muß diese Kraft sich verdoppeln. Die grenzenlose Plattheit des Textbuches ist es, was Mozart's lieblicher Musik zu Così fan tutte überall den Garaus macht. Die Bildung unserer Zeit kann bei bestem Willen damit keinen Vergleich mehr schließen.

Warum gibt man nicht mehr Mozart's Così fan tutte? So hört und liest man klagen zu jeder Zeit und überall, wo es nur in Deutschland eine große Opernbühne gibt. Alle acht oder zehn Jahre fühlen denn auch regelmäßig die Directionen ein classisch Rühren und wagen wieder einmal den Versuch mit der Weibertreue. Bei der ersten Vorstellung geht Alles gut; es wird applaudirt, gerufen, gelobt, und im Zwischenact versichert ein Nachbar den andern seines Wonnegefühls über diese

herrliche Musik. Aber selten geschieht es, daß einer dieser Lobredner das Bedürfniß fühlt, sich Così fan tutte ein zweites oder drittes Mal anzuhören, und nach wenigen Vorstellungen spielt die Oper vor leeren Bänken. Così fan tutte! rufen nun ihrerseits die Theater-Directionen. So machen es Alle, alle die musikalischen Bildungspächter, welche Così fan tutte auf den Lippen und Lohengrin oder Faust im Herzen tragen! Ihnen zuliebe wendet man Zeit und Mühe auf diese Oper (wie schwer sind drei Primadonnen zusammenzuführen für Proben und Aufführungen!) und nach vier bis fünf Wiederholungen geht kein Mensch mehr in's Theater. Così fan tutte! Die Klage ist thatsächlich berechtigt; in Wien, in Berlin und anderwärts hat man stets dieselbe Erfahrung gemacht. Die trefflichste Aufführung in Wien seit dreißig bis vierzig Jahren war unstreitig die italienische im Jahre 1858 mit der Medori, der Charton-Demeur und den Sängern Carrion, Everardi und Angelini, und trotzdem brachten sie es nur mühsam zu einigen Wiederholungen. Noch weniger vermochten die deutschen Aufführungen das Publicum nachhaltig zu interessiren. Ich halte Così fan tutte auf der Bühne nicht mehr für lebensfähig, trotz der reizenden Einzelnummern, welche einzeln, im Concertsaal, so bezaubernd wirken. Die Ursache liegt theils im Publicum, theils in dem Werke selbst. In uns: denn während des raschen Lebens- und Verbrennungs-Processes, den die Musik seit Mozart durchgemacht, haben wir neue, gesteigerte Bedürfnisse angenommen, sind durch Beethoven, Weber und ihre Nachfolger an eine stärkere, schärfere und lebhaftere Musik in der Oper gewöhnt worden. Das ist ein Naturproceß, mit dem sich nicht rechten läßt. Mozart selbst hat uns in Don Juan, Figaro und der Zauberflöte ungleich packendere Musik von höchster dramatischer Lebendigkeit gegeben; man kann doch unmöglich dasselbe Publicum, welches diesen Opern heute noch mit unersättlichem Entzücken zuströmt, für unmündig erklären, wenn es bei einem schwächeren Werke seines Lieblings kühl bleibt. Wir sind schuld, oder die Zeit ist es, daß viele ehedem wirksame Partien in Così fan tutte uns heute veraltet und formalistisch klingen. Aber eine andere, tiefliegende Schuld ruht in dem Werke selbst und wurde gleich bei dessen Erscheinen auf's Bestimmteste empfunden und aus-

gesprochen. Der Referent für Bertuch's „Journal des Luxus und der Moden" schrieb im Jahre 1792 über die erste Aufführung dieser Oper in Berlin Folgendes: „Es ist wahrlich zu bedauern, daß unsere besten Componisten meist immer ihr Talent und ihre Zeit an jämmerliche Sujets verschwenden. Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Composition besucht." In der That, gibt es einen dürftigeren Stoff für eine ganze Oper, als die Worte zweier Officiere, die Treue ihrer Bräute verkleidet zu erproben? Gibt es eine abgeschmacktere Zumuthung an den Köhlerglauben der Zuschauer, als die fortdauernde Blindheit der beiden Heldinnen, welche ihre Liebhaber, mit denen sie eine Viertelstunde zuvor noch gekost, nicht erkennen, ja ihr eigenes Kammermädchen unter einer Allonge-Perrücke ohne weiteres für den Arzt, dann für den Notar halten? Da Ponte's Original-Libretto ist geistlos und impertinent, weil es den beiden Männern gelingt, ihre Geliebten zu täuschen und binnen wenigen Stunden treulos zu machen. Die Verzeihung, welche schließlich die Untreue dieser beiden Närrinnen deckt und welche damit gerechtfertigt wird, daß alle Frauen sich gleichen, ist eine noch viel gröbere Impertinenz als die früheren. Um dem abzuhelfen, hat man später das Libretto dahin umgearbeitet, daß die beiden Schwestern rechtzeitig die Falle entdecken, und um ihre Liebhaber zu strafen, sich blos stellen, als ließen sie sich von den Fremdlingen berücken. Diese (von L. Schneider in Berlin herrührende) Bearbeitung wird nach dem Vorgang der meisten deutschen Bühnen auch in Wien benützt. Solche an sich recht glückliche Wendung der Fabel hat aber die große Inconvenienz zur Folge, daß sie zu der musikalischen Charakteristik des zweiten Actes nicht paßt, indem die Mädchen jetzt nur affectiren, nur zum Scheine äußern müssen, was Mozart's Musik im vollen Ernste meint. Es sind noch zahlreiche andere Umarbeitungen und Veränderungen dieser Oper (von der es im Deutschen auch zehn bis zwölf verschiedene Titel gibt) unternommen worden, die wol einzelne Aeste beschneiden oder stützen, allein nicht das Grundübel heben können, das an der Wurzel sitzt und dem Baume den Lebenssaft aussaugt. Wie weit man in diesen Reformen gegangen, mögen nur zwei Beispiele darthun: erstens die

einst im Theater an der Wien gebräuchliche Bearbeitung von Treitschke, worin Alfonso in einen alten Zauberer und Despina in einen Luftgeist verwandelt ist, sodann die neueste französische des Théâtre lyrique, welche unter dem Titel: Les peines d'amour der Mozart'schen Musik einen Shakspeare'schen Lustspielstoff anpaßt*.

War nun auch Mozart mehr als irgend Einer der Mann dazu, aus einer poetischen Wüste einen musikalischen Garten zu zaubern, so ist doch die Qualität des Libretto's von weit größerem Einflusse auf ihn gewesen, als man gewöhnlich annimmt. Läßt sich doch in allen seinen Opern verfolgen, wie auf den Höhepuncten der Dichtung auch seine Musik sich zu größerer Gewalt erhebt. Die allzu nachsichtige Sorglosigkeit Mozart's bei der Annahme von Operntexten fand doch auch ihre Nemesis. Unstreitig hat in Cosi fan tutte der stete Verkehr mit dem Flachen, Unwitzigen und Herzlosen der Dichtung Mozart's musikalische Schöpferkraft beeinflußt und unter ihre normale Höhe herabgerückt. Damit soll weder der vollendeten Schönheit einzelner Nummern in dieser Oper etwas genommen werden, noch dem unvergleichlichen Hauch von Anmuth, der auf dem Ganzen ruht. Es soll lediglich gesagt sein, daß diese Composition, welche Mozart im Zenith seiner Kraft und seines Ruhmes, zwischen dem Don Juan und der Zauberflöte schuf, nach ihrer dramatischen Bedeutung diese Nachbarschaft nicht vermuthen ließe. Ueberhaupt liegt in der Chronologie der Mozart'schen Opern etwas so Wunderliches, sowol was die Gattungen, als was den künstlerischen Werth betrifft, daß sie eingehende Betrachtungen verdiente. Modernen Musik-Philosophen wird es freilich ein Leichtes sein, zu beweisen, warum gerade auf Don Juan die Weibertreue und auf die Zauberflöte der Titus folgen mußte — diese größten Gegensätze — sie werden als tiefe, im Kunstbegriffe selbst ruhende Nothwendigkeit demonstriren, was in ganz zufälligen Umständen oder in der individuellen Sorglosigkeit und naiven Auffassung Mozart's seinen Grund hatte. Daß die Oper Cosi fan tutte von einem

* Für die beste Bearbeitung von Cosi fan tutte halten wir und hält man wol jetzt übereinstimmend die von Dr. Bernhard Gugler unter dem Titel „Sind sie treu?" (Stuttgart, 1858) mit der Eintheilung in vier Acte.

Ende bis zum andern von Wohllaut, Grazie und Klarheit leuchtet, heißt nur mit anderen Worten sagen, daß sie mozartisch sei. Sie ist dies in vollem Sinne (wenngleich nicht in der höchsten Steigerung) in den größeren Ensembles. Namentlich das erste Finale ist ein Gebilde von Meisterhand, reizend in der Melodie, bescheiden-geistreich in der Begleitung, von treibender Lebendigkeit des Ausdruckes. Das kleine Quintett in F-dur und das Terzett „Soave sia il vento“ sind musikalische Blüthen von frühlingsmäßigem Duft und Schmelz. Ein tieferer, seelenhafter Zug zeichnet sie aus, etwas von dem idyllischen Zauber der schönen, meerbespülten Villa, welcher von den Decorationen verrathen und offenbar nur durch die abgeschmackten Bewohner verscheucht wird. Neben den größeren Ensembles bilden die Arien und Duette den schwächeren Theil; viele davon sind rein conventionelle, concertmäßige Ausfüllungen stereotyper Formen, sowol im pathetischen als im Buffostyle. Bei der melodiösen Anmuth des ganzen Werkes und der ansehnlichen Zahl schöner Einzelnummern wäre der Erfolg von Così fan tutte wol gesichert, wenn der zweite Act sich nur auf der Höhe des ersten erhielte. Leider fällt er dramatisch wie musikalisch ab, anstatt das Vorhergehende lebhaft zu steigern und rasch zu schließen. Mit dem ersten Fallen des Vorhanges ist die armselige Intrigue bereits vollständig abgenützt, der zweite Act kann nur lästige Wiederholungen und eine längst vorausgesehene Lösung bringen. Die Musik müßte hier, um den Kampfplatz zu behaupten, mit verdoppeltem Feuer einsetzen. Viele Nummern würden einen leidenschaftlicheren Ausdruck, einen frischeren Rhythmus und südlichere Färbung zugelassen haben. „Die Scene spielt in Neapel,“ heißt es ja im Original-Libretto. In mancher Hinsicht läßt sich von der Musik zu Così fan tutte behaupten, was von Cimarosa's Matrimonio segreto gesagt wurde: daß sie gleichmäßig Alles in Rosenwasser taucht. Die Handlung nöthigte Mozart, allzu lange im Süßen, Weichlichen, anmuthig Spielenden zu verweilen — ein Element, das ohnehin für seine Individualität leicht gefährlich wurde; für Gegenstücke der Kraft und Größe hatte der Dichter in keiner Weise gesorgt.

Zwei große italienische Opern historischen Inhalts von Mozart, Anfang und Ende seiner dramatischen Laufbahn bezeichnend

sind Idomeneo und La clemenza di Tito. Die Thatsache, daß (von ganz vereinzelten, erfolglosen Wiederbelebungsversuchen abgesehen) beide Werke von der Bühne verschwunden sind, wird Niemand leugnen. Als Partituren ein werthvoller Besitz der Kenner, üben Idomeneo wie Titus keine lebendige Wirkung mehr auf der Bühne und haben längst aufgehört, in dem Gefühlsleben der Nation zu wurzeln. Die Wiederaufführung dieser Opern ist überall ein schweres Opfer zu Gunsten einer verschwindend kleinen „classischen" Fraction des Publicums. Eine Theaterdirection, welche dieses Opfer bringt, verdient alle Anerkennung, aber einen ernsthaften Tadel verdient sie nicht, wenn sie es unterläßt. Idomeneo würde heutzutage schon an dem Mangel an ausreichend für solche Aufgaben geschulten Sängern scheitern. Ebensosehr an dem uns gänzlich entfremdeten Formalismus der alten italienischen Heldenoper, an dem ungenießbaren Text und der zum großen Theil überlebten Musik. Aus letzterer ragen allerdings einige großartige Höhenpuncte empor, wie das berühmte Finale mit dem Seesturm. Dieser Sturm und die Erscheinung des Seeungeheuers, vor dem die Cretenser entsetzt und wehklagend fliehen, gab Mozart Anlaß zu einer so ergreifenden Schilderung, zu so großartiger Behandlung der Chor- und Orchestermassen, wie sie bis dahin unerhört waren. An sich der Gipfelpunct der ganzen Idomeneo-Musik, steht dieses Finale zugleich als die erste glänzende Probe da, welche Mozart als Dramatiker, allen Fesseln der Tradition zu Trotz, bestanden hat. Man hört dieses Finale sammt dem vorangehenden Terzett mitunter in Concertaufführungen. Große Concertinstitute sind am besten in der Lage, solchen Opernmusiken eine theilweise Unsterblichkeit zu sichern, indem sie in ihre Hallen aufnehmen und bekränzen, was von dem lauten Markt des Lebens frühzeitig verdrängt wurde.

Was der Seesturm für die Oper Idomeneo, das ist das Finale mit dem Brand des Capitols für den Titus, ein musikalisch wie dramatisch ergreifendes Meisterstück, das sich felsengleich aus der langweilig-süßen Cantilenenfluth dieser Oper erhebt. Titus ist so ziemlich der letzte Nachhall der italienischen „großen" Oper, wie sie sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelte. Der conventionelle Styl, der sich ähnlich der französischen

Tragödie darin gebildet hatte, liegt fern von dem lebendigen dramatischen Flusse, den unsre Zeit von der Oper verlangt. Die Arie, und zwar die stylmäßige Arie mit ihrer dreifachen Eintheilung (Recitativ, langsame und schnelle Bewegung) war die Grundlage der Oper, wie jetzt Quartett und Chor sie bilden. Wie die französische Tragödie sich in langathmigen Wechselreden und Monologen bewegt, so folgt hier Arie auf Arie. Diese Arien sind rein musikalisch formell gedacht und ausgeführt, ohne dramatisch-charakteristischen Ausdruck, ohne individuelles Leben. Bekanntlich hat Mozart diese zur Krönungsfeier für Kaiser Leopold bestimmte Oper in achtzehn Tagen componirt, auf ein höchst farbloses Textbuch des Hofpoeten Metastasio, dessen Held Titus uns dadurch interessant werden soll, daß er sich von einer Dame nach der andern einen Korb holt und dazwischen moralische Betrachtungen absingt. Mit Mozart's Titus wurde in Wien noch im J. 1847 ein (wahrscheinlich letzter) Versuch gemacht, er verschwand fast spurlos, trotz der trefflichen Besetzung (Ander, Hasselt, Zerr) und einer splendiden Ausstattung. Idomeneo ist seltsamer Weise in Wien zu Mozart's Lebzeiten ein einziges Mal und zwar von Dilettanten aufgeführt worden. Oeffentliche Aufführungen folgten erst 1809, dann 1819. Von den jetzt Lebenden haben nur Wenige den Idomeneo gesehen.

Damit wäre die Revue über Mozart's italienische Opern (— von den Jugendwerken abgesehen —) beschlossen. Doch halt! Noch Eine ist vorhanden, die im J. 1868 als Novität in Wien und Berlin erschienen ist! Sie stammt aus dem Jahre 1783 und heißt Die Gans von Kairo. Unmittelbar nach der Entführung aus dem Serail begann Mozart den ihm vom Abbé Varesco verfertigten schauderhaften Text dieser Opera buffa zu componiren, schrieb sieben Nummern (also nicht einmal den completen ersten Act) und legte dann die Arbeit beiseite, deren allzunaives Libretto ihm selbst schwere Bedenken zu erwecken schien. Herr Victor Wilder in Paris hat diesen (bei André gedruckten) Torso durch eine Ouvertüre und drei Gesangstücke aus anderen verschollenen Opern Mozart's (La Villanella rapita, Lo Sposo deluso) ergänzt, die Handlung auf zwei Acte vertheilt, die größtentheils fehlende Instrumentirung hinzugefügt und das Ganze im verflossenen Sommer

in Paris aufführen lassen. Ich habe diese Oie du Caire in dem kläglichen Theater der Fantaisies parisiennes mit achtungsvoller Langweile gehört und mir über ihre Lebensunfähigkeit nicht die mindeste Illusion gemacht. Auch war ich nicht bekehrt, als ich den schön aufgelegten Pariser Clavierauszug mit Text durchging und im Vorwort die Versicherung Mr. Wilder's las: „L'occa del Caïro peut marcher de pair avec les chefs-d'oeuvres du maitre.“ Die Partitur enthält allerdings neben veralteten und unbedeutenden Nummern drei graciöse Stücke echt Mozart'schen Gepräges, allein wenn sie deren auch sechs enthielte, sie vermöchte die witzlose Albernheit des Textbuches nicht genießbar zu machen. Nachdem anderthalb Acte lang ein dummer Vormund von seiner Nichte und deren Liebhaber gehänselt worden, ohne daß die Handlung vom Fleck kommt, erscheint am Schlusse des zweiten Actes eine riesige Gans von Pappendeckel auf der Scene, öffnet sich nach Art des trojanischen Pferdes und speit die todtgeglaubte Frau des Vormundes sammt zwei Kindern aus. Da das Fantaisies-Theater sehr klein ist und das Ausstellungs-Publicum sehr groß war, so erlebte die Novität in Paris eine ansehnliche Reihe von Wiederholungen.

Die Deutschen machten einigen Lärm darüber, daß uns Paris mit diesem Acte des Mozart-Cultus in beschämender Weise zuvorgekommen und daß es nun Pflicht der deutschen Bühnen sei, die Gans von Pappendeckel schleunigst gegen diesen Esel von Vormund anfahren zu lassen. Director Ascher in Wien konnte natürlich keinen Augenblick die Gans von Kairo für ein lucratives Thier ansehen, allein er faßte den einmal angeregten Ehrenpunkt auf und wollte zu Ehren Mozart's wenigstens das Gleiche thun, was ein Pariser Theater-Director gethan hatte. Er brachte, der Erste in Deutschland, die Wilder'sche Bearbeitung der Gans von Kairo — sie aber brachte es nur zu einer einzigen Wiederholung! Das war, offen gestanden, weniger Erfolg, als wir gefürchtet, und weniger Mozart-Pietät, als wir in Wien erwartet hatten. Zugegeben, daß Niemand das Stück zum zweitenmale verlangt hätte, so viel Neugierde wenigstens war doch unter den Wiener Musikfreunden vorauszusetzen, daß keiner eine bisher unbekannte Mozart'sche Oper sich würde entgehen lassen. Zu spät!

Die beiden einzigen deutschen Opern, die Mozart geschrieben (Entführung aus dem Serail und Zauberflöte), liegen acht Jahre auseinander; die eine steht fast im Anfang, die andre hart am Schlusse seiner Laufbahn. Die Zauberflöte zählt zu den heute noch am häufigsten gegebenen deutschen Opern; die Entführung hingegen beginnt schon seltener zu werden.

Wir möchten Mozart's Entführung niemals gänzlich vom Repertoire verschwinden sehen. Ein Kassenmagnet wird diese Oper nicht mehr werden, wie sie es in Wien vor 90 Jahren (1782) gewesen. So langer Zeitverlauf macht Vieles verwelken. Viel Veraltetes haftet an dieser Partitur, aber zugleich auch die ganze, durch nichts Anderes zu ersetzende Frische und Unbefangenheit der Jugend! Den ganzen Werth der Entführung aus dem Serail vermag man heute freilich nur zu ermessen, wenn man sich gegenwärtig hält, was sie zu ihrer Zeit bedeutete. Das deutsche Singspiel tastete schüchtern und zurückgesetzt in seinen ersten, ungeschickten Anfängen. Die italienische Oper, hoch geehrt und hoch belohnt, herrschte noch so gut wie unbeschränkt. Da schrieb Mozart seine Entführung, und — die deutsche Oper war geschaffen, war gerettet für alle Zukunft! Die Zeitepoche und die eigenthümlichen Verhältnisse der Entstehung dieser Oper haben ihr natürlich manche Spuren aufgedrückt. In der Entführung stehen die Elemente der absterbenden, conventionellen italienischen Oper und jene des neu aufblühenden deutschen Singspiels fast unvermittelt neben einander, gerade so wie die frischesten, genialsten Ideen Mozart's neben seinen flüchtigsten, allgemeinsten Redensarten. Das Schöne an dieser Schöpfung hat Niemand schöner herausgefühlt und wärmer ausgesprochen, als Karl Maria Weber in folgenden aus dem Jahre 1818 stammenden Worten: „Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster üppiger Jugend lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blüthenzeit er nie wieder so erringen kann und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue, mir den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozart's Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte

und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben."

Am Wiener Hofoperntheater wird die Entführung aus dem Serail mit ebensoviel Geschmack als Pietät gegeben. Jene echte Pietät meinen wir, welche im Interesse des Ganzen allenfalls auch ein paar Tacte opfert. So hat man Constanzens zweite große Bravour-Arie weggelassen, welche „Martern aller Arten" heißt und wirklich deren einige für die Sängerin und den Zuhörer enthält. Das übermäßig lange Liebesduett im dritten Acte ist durch eine geschickte Kürzung wirksamer geworden, die unbedeutende vierte Arie Belmonte's endlich durch die ungemein zarte A-dur-Arie Fernando's aus Così fan tutte ersetzt. Zwischen dem ersten und zweiten Acte spielt das Orchester das allen Clavierspielern wohlbekannte „Rondo alla Turca" in A-moll, von Mozart, in Herbeck's ebenso feiner als effectvoller Instrumentirung. Die Anregung dazu scheint vom Théâtre Lyrique in Paris ausgegangen zu sein, wo ich bereits im Jahre 1860 das türkische Rondo als Zwischenactsmusik zur Entführung hörte, freilich in einer ziemlich schäbigen Orchestrirung von Pascal. Die französische Bearbeitung nimmt sich noch einige andere Freiheiten, von denen eine und die andere nicht zum Nachtheile des Werkes ausfallen. So werden die drei Acte der Entführung in zwei zusammengezogen und schließen mit einer etwas moderneren, weniger kindischen Lösung des Knotens. Die neueste Besetzung dieser Oper in Wien hat übrigens zu einem Rechtsstreit Veranlassung gegeben, welcher Aufsehen erregte und jedenfalls nicht ohne allgemeinere und principielle Wichtigkeit ist. Frau Wilt nämlich (— eine anerkannt treffliche „Königin der Nacht", „Isabella" in Robert der Teufel und „Königin Margaretha", in den Hugenotten —) refüsirte die Rolle der Constanze und motivirte ihre Weigerung damit, Constanze sei eine „Coloratur-Partie" und deßhalb einer „dramatischen Sängerin" nicht zuzumuthen. Es wäre wünschenswerth, daß man sich endlich über diese mißverständlichen, der bloßen Theater-Routine dienstbaren Ausdrücke klar würde. An und für sich

schließen die Begriffe: colorirter Gesang und dramatischer Gesang einander keineswegs aus; es kann Rollen geben, die von Coloratur-Passagen gänzlich verschont und doch nicht dramatisch sind, gerade so, wie es eminent dramatische Gesangspartien geben kann und in großer Anzahl gibt, welche trotzdem reichverziert und nur von einer coloraturgeschulten Sängerin ausführbar sind. Aus historischem Gesichtspunkt erweist sich diese angebliche Contradiction noch weniger stichhaltig, als aus logischem. Mozart und seine italienischen Vorgänger und Zeitgenossen verstanden unter einer Primadonna nur eine Sängerin, welche eine brillante Gesangstechnik mit pathetischem Vortrag des Recitativs und leidenschaftlichem Ausdruck starker bewegter Situationen vereinigte, also der „Coloratur" und dem „dramatischen" Vortrag gewachsen war. Das eine oder das andere dieser Elemente mochte vorwiegen, aber keine erste Sopranpartie von Mozart gibt es, in welcher eines derselben fehlte. Donna Anna, Elvira, die Gräfin, Susanne — sie alle sind dramatische und zugleich Coloratur-Partien. Die Königin der Nacht und Constanze, diese musikalischen Zwillingsschwestern, tragen allerdings schwer an ihrem Bravourschmuck, dennoch sind sie eigentliche Coloratur-Partien nur in den Allegros ihrer Arien; ihre Recitative und langsamen Ariensätze bewegen sich in dem pathetischen, hochgespannten Ton, welcher damals der „dramatische" par excellence war, sie sind überdies in die Handlung eingreifende Personen. Noch bei den späteren Italienern fehlt die Scheidung dramatischer von Coloratur-Partien; wir nennen als Ein Beispiel für hunderte Bellini's Norma. Erst mit Meyerbeer tritt jene Scheidung in ausgesprochener Weise hervor: Alice und Isabella, Valentine und Margarethe. Meyerbeer theilt die Primadonnen schon in solche, welche Virtuosität im colorirten Gesang besitzen, und solche, denen sie fehlt. Verdi und vollends Richard Wagner kennen nur mehr Eine Gattung Sängerinnen: „dramatische", das heißt solche, die des colorirten Gesanges nicht mächtig sind und dessen von Maestros Gnaden auch nicht bedürfen. Rollen, in welchen die Gesangsbravour und der leidenschaftliche Ausdruck sich die Wage halten, werden zu „dramatischen" oder zu „Coloratur-Partien", je nach der künstlerischen Persönlichkeit, die sie ausführt. Die Königin der Nacht ist

reine Coloratur-Partie, ein Concertstück im Costüm, wenn Fräulein Murska sie darstellt; sie wird zu einer dramatischen Rolle in den Händen der Dustmann. Lucia und die Nachtwandlerin waren eminent dramatische Partien großer italienischer Sängerinnen; wir sehen sie täglich zu bloßen Coloratur-Partien degradirt von geistlosen Triller-Virtuosinnen. Diese und ähnliche Opern-Charaktere bieten dem dramatischen Gesangsvortrag und dem schauspielerischen Talent einen so großen Spielraum, daß man eigentlich nicht mehr zu fragen hat, ob die Rolle, sondern nur ob die Sängerin, die sie eben darstellt, „dramatisch" sei. Zur Zeit, als man von einer Primadonna schlechtweg voraussetzte, daß sie singen könne, in dem Sinne, wie es sich heutzutage noch von einem ersten Geiger oder Flötisten von selbst versteht, daß er sein Instrument gründlich und mit Leichtigkeit zu behandeln gelernt habe, war jede erste Rolle mehr oder minder Coloratur-Partie. Wenn heutzutage eine Primadonna solche Aufgaben refüsirt, so kann sie dies keineswegs thun, weil sie eine „dramatische Sängerin", sondern lediglich weil sie eine nicht hinreichend geschulte Sängerin ist. Das ist, wir gestehen es bereitwillig, ein triftiger Grund. Von zehn Primadonnen werden ihn heutzutage neun für sich anführen können. Wir schwärmen nicht im geringsten für die Rolle der Constanze, welche (mit König Lear zu reden) gar sehr „nach Sterblichkeit riecht". Es ist eine schwierige, kaum entsprechend lohnende Partie, aber ohne Constanze ist nun einmal die Entführung, die schöne Jugendblüthe des Mozart'schen Genius, nicht möglich. Und deßhalb haben gefeierte „dramatische Sängerinnen", wie die Hasselt, Tietjens, Dustmann, die Rolle ehedem ohne Zaudern studirt und sie Mozart zu Ehren gesungen, so oft es die Direction gewünscht hat.

Weit mehr als in der Entführung sind in der Zauberflöte Darsteller und Zuschauer so recht von Herzen bei der Sache. Es ist in Wien, besonders an einem Sonntag, ein Hochgenuß, Mozart's Zauberflöte zu hören und das vergnügt theilnehmende Publicum dabei zu beobachten. Kein Plätzchen im ganzen Hause ist unbesetzt, kein Musikstück bleibt unapplaudirt; die andächtige Stille während der ernsten Scenen spricht ebenso deutlich wie die ausbrechende Fröhlichkeit bei den komischen von der Unver-

wüstlichkeit dieser Oper. Diese Zauberflöte ist ein ganz besonderes Instrument, und ein echter Zauber steckt in ihr! Ich meine damit nicht, daß sie in allen Theatern von glänzendem Metalle ist, während Pamina erzählt, ihr Vater habe sie aus einer tausendjährigen Eiche geschnitten, — aber daß die Holzschnitzerei des guten Schikaneder in Mozart's Händen wahrhaftig zu gediegenem Gold und Silber wurde, das ist's, was wir jedesmal von neuem bewundern. Dieser Reiz und Adel der Popularität in Mozart's Musik hat etwas Wunderbares; die Zauberflöte dringt damit unversehrt durch alle Zeiten, alle Länder.

Die Zauberflöte nimmt auf unseren großen Opernbühnen heutzutage eine ganz eigenthümliche, isolirte Stellung ein. Von Haus aus ist sie die in eine höhere Kunstregion erhobene Wiener Zauberposse. Wer die einst hochbeliebten Wiener Zauberspiele von Ferd. Kauer, Tuczek, Wenzel Müller u. A. durchsieht, dem wird die nahe Beziehung der Zauberflöte zu diesem Genre noch klarer. Da ist derselbe Grundcharakter des Stoffes, der ganzen Anlage, der volksthümlichen Figuren (Papageno ist nichts weiter als der furchtsame „Knappe" Tamino's, ein idealisirter „Kasperl") — wie denn auch die Zauberflöte damals ganz arglos mit dem Donauweibchen in Einen Topf geworfen, ja mitunter von dieser Rivalin in der allgemeinen Gunst überholt wurde. Man bewunderte also ehedem in der Zauberflöte ein Singspiel, eine Zauberposse mit ungewöhnlich reicher, prachtvoller Musik, während sie uns jetzt eine „große Oper" ist, mit ganz ungehörigem, abgeschmacktem Text.

Die ganze Gattung der Wiener Zauberposse ist uns längst entfremdet; alle einstigen Rivalen der Zauberflöte, selbst die letzten Ausläufer der Richtung (Raimund), sind von den Bühnen verschwunden. Die Zauberflöte allein besaß in Mozart's Musik einen wunderthätigen Schwimmgürtel, der sie über dem Strom der Zeit flott erhielt. Trotzdem bleibt sie das letzte, freilich höchste, Exemplar einer untergegangenen Race. Ein Fremdling seltsamen Gefieders, ein wundersam schillernder Papageno, steht sie gegenwärtig in der Reihe unserer übrigen großen Opern. Der Begriff einer „Großen Oper" war damals in der deutschen Musik noch gar nicht verwirklicht, sondern lebte, streng abgegrenzt, nur in

der italienischen. In den beiden einzigen deutschen Opern, die wir Mozart verdanken (Entführung und Zauberflöte), hielt er genau den üblichen Begriff des „deutschen Singspiels" fest, wie es als Morgenröthe der nationalen deutschen Oper eben aufgegangen war. Der gesprochene Dialog herrschte vor, die Musik bewegte sich in kleinen, liedmäßigen Formen. Im Charakter ihrer Musik deutscher als irgend ein anderes Werk Mozart's, ist die Zauberflöte doch auch vom Componisten mit Rücksicht auf die populären Forderungen der Volksbühne geschrieben worden.

Schikaneder's Einfluß ist bekannt. Die Nummern Papageno's, des Mohren u. A. könnten wir uns, bei all' ihrem melodischen Reiz, heute kaum mehr als Bestandtheile einer „Oper" denken. Allein auch die ernsthaften Charaktere, der ideale Theil der Zauberflöte, ist von Mozart absichtlich in der einfacheren Weise des Singspiels behandelt. Selbst mit zahlreichen Aeußerlichkeiten und Nebendingen wurzelt die Zauberflöte in dem alten Wiener Zauberspiele und hat von diesem eine Menge Elemente, die zu dem gegenwärtigen Begriffe der „Oper" nicht passen. Mehrere dieser possenhaften oder volksthümlichen Elemente, wie den Tanz der wilden Thiere u. dgl., hat man schon beseitigt. Unseres Erachtens darf man in dieser Purificirung nicht weiter gehen, will man dem Werke seine eigenthümliche Physiognomie nicht rauben. Treibt man die Bildung so weit, wie das Pariser Théâtre Lyrique, welches die Schlange im ersten Acte, das Schloß vor Papageno's Mund, das alte Weib (Papageno's Vorläuferin) u. s. w. ausmerzt, so bleibt uns eben ein Stück, das nicht Die Zauberflöte ist. Dagegen müssen das Publicum und die Kritik in Deutschland protestiren. Aber ein anderer Uebelstand kann und soll reformirt werden: die Albernheit und Trivialität der Diction. Sie ist kaum länger zu ertragen. Ueberzeugt uns doch jede Vorstellung, daß gerade in den ernsten Scenen der sprichwörtlich gewordene Zauberflöten-Unsinn eine Heiterkeit erregt, welche den Eindruck der Mozart'schen Musik paralysirt und mit der Würde eines ernsthaften Theaters unvereinbar ist. Wenn der weise Sarastro mit breitestem Pathos singt: „Wen solche Lehren nicht erfreu'n, verdienet nicht ein Mensch zu sein" — wenn sein ebenso weiser Unter-

Staatssecretär das schöne Geschlecht mit dem Ausspruch charakterisirt: „Ein Weib thut wenig, plaudert viel" — wenn Pamina und Papageno ein gefühlvolles Duett mit dem endlos wiederholten Refrain: „Mann und Weib, Weib und Mann" schließen u. s. w., so kann man doch unmöglich in der Stimmung bleiben. Dies sind Dinge, die eine erfahrene Hand mit zwei Federstrichen zu ändern vermag. Wenn diese Hand zuvor das französische Libretto der „Flûte enchantée" durchblättern wollte, würde sie manchen werthvollen Anhaltspunkt finden. Die französischen Bearbeiter haben der Mozart'schen Musik durchaus bessere, passendere Verse untergelegt, ohne den Charakter derselben zu alteriren. Im Uebrigen sind sie so frei vorgegangen, daß der deutsche Zuschauer manchmal nur noch am Costüme erkennt, welche Oper man da vorstelle. Durch viele eingestreute Dialoge und kleine nebenherlaufende Intriguen suchten die französischen Bearbeiter die Handlung zu beleben. Die drei „Feen" erzählen sich zu Anfang des ersten Actes eine lange Geschichte von Pamina und dem Prinzen Tamino und medisiren nebstbei gar nicht feenhaft, sondern recht bürgerlich über ihre Herrin, die Königin der Nacht. Woher dieser Name, wird in Paris kaum Jemandem klar, denn Mademoiselle Nielson ist als „Königin der Nacht" in Weiß und Blau gekleidet. Weit entfernt, zum Schluß unter Donner und Blitz zu versinken, erscheint sie quasi re bene gesta bei dem Vermählungs- und Freudenfeste, von Sarastro und allen Anwesenden auf's herzlichste bewillkommt. Papagena tritt schon im ersten Acte als Papageno's Liebchen auf und erhält wie dieser von den drei Damen eine Strafe dictirt, nämlich den Verlust des Gedächtnisses „bis auf Weiteres". Papagena hat plötzlich jede Erinnerung eingebüßt, hält ihren verzweifelnden Papageno für einen Fremden und läßt sich die derben Huldigungen des ihr früher verhaßten Mohren Monostatos willig gefallen. Da gibt es nun Eifersuchtsscenen und Aehnliches. Von diesen französischen Ausschmückungen würden wir eine einzige zur Nachahmung empfehlen: das kurze, sehr hübsche Ballet während Tamino's Flötensolo und Papageno's Glöckchenspiel. Hier wächst das Ballet wirklich aus der Situation heraus, und die köstlichen Gruppirungen der Mohren, welche Reichhardt schon im Jahre 1802 in der Pariser Zauberflöte bewunderte, scheinen sich

in guter Tradition erhalten zu haben. Indem die gegenwärtige Vorstellung am Théâtre Lyrique wenigstens die Musik Mozart's unangetastet läßt, bezeichnet sie einen außerordentlichen Fortschritt gegen das dramatische Ungeheuer, welches zu Anfang des Jahrhunderts und bis in's Jahr 1827 den Parisern unter dem Titel: Les Mystères d'Isis vorgeführt wurde. Aus dem Original war ein sehr abgeschmacktes, durchaus ernsthaftes Schauspiel gemacht, in welchem selbst Papageno in einen „edlen Schäfer Bochoris" umgestaltet erschien. Ein dunkler Musiker, Namens Lachnith, hatte in Mozart's Partitur gewüthet, weggestrichen, zugesetzt, ganze Musikstücke aus Don Juan und Titus eingeflickt u. s. w. Er war so stolz auf diese Bearbeitung, daß er nach der Vorstellung, bis zu Thränen gerührt, seinen Freunden sagte: „Nein ich schreibe von jetzt an keine Oper mehr, denn ich kann nie wieder etwas so Schönes machen, wie dies!" Das Verdienstvolle an der Zauberflöte des Théâtre Lyrique ist die malerische, reiche Ausstattung, das Merkwürdigste für den deutschen Zuschauer die begeisterte Theilnahme des Publicums, das jedesmal mehrere Nummern da capo verlangt. Die Lieblingsnummer der Pariser — wir theilen diesen Geschmack nicht — ist das „Mann-und-Weib"-Duett zwischen Pamino und Papageno. Ich hörte es sogar in Concerten von der Miolan und Faure aus dem Notenheft singen, zu größter Erbauung der Gesellschaft. Mit unserem deutschen Texte wäre dies nicht zu wagen — ein Beweis mehr für die Wichtigkeit der Worte*.

Die gegenwärtige decorative Ausstattung der Zauberflöte im Wiener Opernhause durch den Maler Josef Hoffmann hat Berühmtheit erlangt, sie gehört zu dem Eigenthümlichsten und Be-

* In der am Théâtre Lyrique gebräuchlichen Uebersetzung sind die abgeschmackten Worte: „Mann und Weib, Weib und Mann — Reihen an die Gottheit an", mit: „Les dieux mêmes seraient jaloux — De l'amour de deux epoux!" wiedergegeben. Statt der trivialen Worte: „Ein Weib thut wenig, plaudert viel — Du Jüngling glaubst dem Zungenspiel!" sagt in der Pariser Bearbeitung der Priester zu Tamino: „Quand l'amour a troublé notre âme, — La raison même est sans pouvoir". Es ist recht schade, daß wir von den Franzosen lernen müssen.

deutendsten, was in Wien auf diesem Gebiet geleistet worden ist. Wichtig erscheint vor Allem das hier zum erstenmal consequent durchgeführte Princip: die gesammte Ausstattung einer Oper vollständig in die Hand Eines Künstlers zu legen. Hoffmann hat nicht nur sämmtliche Decorationen, dreizehn an der Zahl, sondern auch alle Costüme zur Zauberflöte gemalt. Dadurch ist eine seltene Harmonie aller Theile gewonnen: die künstlerische Einheit erstens der leitenden Ideen, sodann speciell der Farben und Gestalten in jeder einzelnen Scene. Bisher galt (mit wenigen der jüngsten Zeit angehörigen Ausnahmen) die Uebung, die Decorationen für eine Oper an mehrere Maler zu vertheilen. Selten traten diese Künstler in ein näheres Einvernehmen, weder unter sich, noch weniger mit dem Zeichner der Costüme, welche dann in Farbe und Schnitt gar häufig zu dem Grundtone der Decorationen dissonirten. Die Anfertigung eigener, ausschließlich für eine bestimmte Oper erdachter Decorationen ist keine neue Erfindung, aber doch eine nur sehr allmälig sich verbreitende. Vor einem Decennium noch herrschten die „Hausdecorationen", d. h. solche, welche als Prunksaal, Bauernstube, Felsengegend u. s. w. die gebräuchlichsten Gattungen generalisirend, in den verschiedenen Opern beliebige Verwendung fanden. Dieses System, billig und bequem, ist kleineren Bühnen geradezu unentbehrlich. Wer längere Zeit in irgend einer Provinzhauptstadt gelebt, weiß, daß man dort jede Decoration als einen guten (meist auch schäbigen) alten Freund begrüßt, ja in Wien selbst findet Aehnliches noch heute im Burgtheater statt. In neuester Zeit vollzieht sich hierin ein großer Fortschritt. Ja es scheint fast, als ob man von der früheren Dürftigkeit der überallhin passenden Hausdecorationen in das Extrem einer luxurirenden, die Dichtung erdrückenden und von ihr abziehenden Decorirung gerathen wollte. Hoffmann's Ausstattung der Zauberflöte steht hart an dieser Grenze, nicht nur durch ihre malerische Pracht, sondern noch mehr durch ihre scrupulöse Treue. Das individuelle Verdienst dieses Malers, sich zugleich als gelehrten Egyptologen gezeigt zu haben, wollen wir nicht schmälern; Hoffmann hat seine Kenntniß Egyptens in Flora und Beleuchtung, Monumenten und Trachten bis in's kleinste hieroglyphische Detail verwerthet. Nur gegen die principielle Forderung,

daß Theater=Decorationen solche gelehrte Richtigkeit besitzen müssen, hegen wir Bedenken. Das macht das Nebenwerk zur Hauptsache. Fast geht man jetzt in's neue Opernhaus, nicht um die Zauberflöte zu hören und würdig ausgestattet zu sehen, sondern um Egypten zu studiren, ethnographisch, botanisch und philologisch. Wie einst das Textbuch, so studiren die Zuhörer gegenwärtig die von Hoffmann publicirte Erläuterung seiner Decorationen, sich die Namen der egyptischen Götter, Tempel und Pflanzen einprägend. Hoffmann betont die Mühe, die er sich mit dem „Studium der Ruinen und Denkmäler, der gelehrten Schriften über Natur und Kunst Alt=Egyptens" gegeben, um durch seine Decorationen Ort und Zeit der Handlung so getreu wiederzugeben, wie es das Libretto der Zauberflöte „fordert". Unseres Erachtens war für Mozart und Schikaneder die Zauberflöte ein romantisches Märchenspiel und keine egyptische Historie, überhaupt keine nach Ort und Zeit gewissenhaft präcisirte Begebenheit. Die Ideenverbindung mit dem gleichfalls an die egyptischen Mysterien anspielenden Freimaurerthume legt natürlich das egyptische Costüm am nächsten. Eine künstlerische Nothwendigkeit vom Standpunkte der Zauberflöte können wir in der philologischen Treue dieser egyptischen Kunstausstellung nicht sehen, eher eine zu mißverständlichen Forderungen führende Gefahr. Von dieser abgesehen, ist Hoffmann's Zauberflöte ein Unicum von entzückender Wirkung.

III.

Aus Deutschlands romantischer Schule.

(Beethoven. Weber. Marschner.)

Ein alter Musikschriftsteller (Nägeli) verlangt, es solle nie Jemand über Sebastian Bach sprechen, ohne vorauszuschicken, daß Alles, was er sagen werde, nicht der tausendste Theil von dem ist, was eigentlich zu sagen wäre. Wie viel mehr gilt dies noch von Beethoven, welcher ein so viel größeres Reich von Stimmungen und Gedanken beherrscht und als ein Kind unserer Zeit mit allen Fäden unseres Gefühlslebens auf's innigste zusammenhängt! Es ist wenig über vierzig Jahre her, seit Beethoven die Augen schloß; noch leben viele Männer in unserer Mitte, die sich des seltsamen Spaziergängers erinnern, der, nicht rechts, nicht links blickend, durch die Straßen Wiens stürmte und dem das Volk doch ehrerbietig Platz machte, weil es mit seinem Namen unbewußt die Vorstellung von etwas Großem und Hohem verband. Und schon füllt, was über Beethoven geschrieben wurde, eine eigene kleine Bibliothek, eine Bibliothek, die durch Beethoven's hundertjähriges Geburtsjubiläum (1870) neuerdings mächtig angeschwollen ist. Hier mögen blos einige Bemerkungen über Fidelio Platz finden.

Vor Fidelio hat keine Oper die tiefsten Herzenstöne so wahr und gewaltig angeschlagen; vor Fidelio trug auch keine Oper großen Styls entschieden und unvermischt deutschen Charakter. Nur wer die Partituren von Gluck's Vorgängern in Paris nicht kennt, kann die überwiegend französische Haltung und Ausdrucksweise in seinen größten Opern leugnen. In Mozart's Opern halten sich

deutsche und italienische Elemente die Wage. Die Zauberflöte allein, das in idealere Sphäre gehobene „romantisch-komische Zauberspiel“ jener Zeit, trägt, abgesehen von den Arien der Königin der Nacht, ausgesprochen deutsches Gepräge. Es ist jedoch durchweg die milde, gemüthliche, liebenswürdig-heitre Seite deutschen Charakters, welcher daraus vorklingt. In seinen übrigen Opern spricht Mozart das schönste Italienisch, das je ein Tondichter gesprochen; er ist, auf den Charakter seiner Opernmusik angesehen, der letzte, größte Italiener, in dem Sinne, in welchem uns Palestrina der letzte, größte der Niederländer ist. Das bezeichnet keinen Abstand des Ranges, sondern eine Verschiedenheit des Typus. Specifisch deutscher Charakter und zwar von seiner kraftvollen, tiefernsten, ja psychologisch grübelnden Seite, erscheint in der Oper vollständig erst in Beethoven's Fidelio. Die fortzeugende Kraft dieses Werkes war außerordentlich, wenn sie sich auch nicht gleich zeigte. Fidelio blieb lange gänzlich isolirt; er ist zwischen Mozart's Zauberflöte (1791) und Weber's Freischütz (1821), also in einer Periode von dreißig Jahren, das einzige geniale Werk von bleibender Bedeutung, welches die deutsche Oper hervorgebracht hat. Das bis zur Schroffheit kräftige Deutsch, welches Beethoven im Fidelio spricht, hat Weber in seinem Freischütz zu holdem Liebreiz gemildert und mit neuen, romantischen Zauberklängen bereichert. Weber war durchaus originell; spürt man aber nach der letzten, ihm selbst verborgen gebliebenen Wurzel seines Opernstyles, so ist sie doch nur Fidelio, ähnlich wie die Zauberflöte die versteckte Wurzel der in ihrer Art gleichfalls originellen Spohr'schen Opern ist.*

* In dem letzten Terzett der Zauberflöte (Nr. 20, B-dur) glaube ich speciell die Stelle zu erblicken, wo Mozart's Styl bereits der deutschen romantischen Oper, insbesondere Spohr, die Hand entgegenstreckt. Daß bei Spohr sehr Vieles Mozartisch klingt, ist bekannt. Aber es giebt in Mozart's späteren Werken Stellen, von welchen man unwillkürlich sagt, sie klingen Spohrisch; meistens charakterisirt sie eine bei Mozart selten angewendete harmonische Chromatik. Das erwähnte Terzett hat Momente der Steigerung, welche wie ein Vorausklang der romantischen Schule klingen. Spohrisch klingt auch die Stelle aus dem Adagio des G moll-quintetts von Mozart, welche fast unverändert in Amazilis Bitte: „Kannst du mir die Schwester retten“ (Jessonda, 1. Act) erscheint.

Aus der Zauberflöte und Fidelio erwuchs unser eigentlicher nationaler Opernstyl, die deutsche Oper im strengeren Sinne. Der Einfluß des Fidelio auf das spätere Opernwesen ist kaum noch vollständig gewürdigt und aufgezeigt worden; wahrscheinlich weil er spät zu Tage kam und sofort weit überragt wurde durch den Einfluß der Instrumental-Musik Beethoven's auf die gesammte deutsche Tonkunst. Wir feiern Beethoven als den größten Instrumental-Componisten, wir feiern in ihm eigentlich den großen Instrumental-Componisten auch in seinen Vocalschöpfungen, wie Fidelio, die Festmesse, die Neunte Symphonie. Wie viel fremder, gleichgiltiger ihm der Gesang war, kündigt sich schon im Fidelio an. Die Rücksichtslosigkeit gegen die menschliche Stimme schritt in seinen späteren Werken zur vollständigen Mißhandlung derselben weiter. Der Vocalsatz in den genannten Werken ist nicht etwa blos schwer zu singen, er ist geradezu instrumental gedacht, gesangswidrig. Für diese Atrocitäten kann die Genialität des Gedankens entschädigen und entschuldigen, niemals sollte sie zur Rechtfertigung oder gar Verherrlichung derselben benützt werden. In diesem Punkte auf Mozart zurückzugehen, heißt fortschreiten. Nicht blos viel schwieriger als jede andere ist Beethoven's Gesangmusik, sie ist obendrein in ganz anderer Weise schwer. Das Specifische dieser Schwierigkeit liegt in ihrem instrumentalen Charakter. Man pflegt zwar gemeinhin nur die brillante Verwendung der Singstimme „instrumental" zu nennen, wo diese in Sprüngen und Läufen die Selbstständigkeit eines willkürlich gehandhabten Instrumentes zu erstreben scheint. Das ist aber nur eines und nicht immer das schlimmste Moment instrumentalen Satzes. Beethoven behandelt seine Singstimme nie als Virtuosen-Instrument, wohl aber häufig als Orchester-Instrument. Beethoven's Phantasie war so vorherrschend auf die instrumentale Erscheinung der Musik organisirt, daß sein ganzes musikalisches Denken, auch wenn es als Gesang durch einen zu componirenden Text bestimmt war, in jenen gewohnten Kreisen orchestraler Vorstellungen sich bewegt. Wem das Technische unserer Kunst näher bekannt ist, der wird die entscheidende innere Verschiedenheit zwischen einer aus vocalen oder aber aus instrumentalen Voraussetzungen erfindenden Phantasie ohne weiteres begreifen. Er wird einer Melodie, und mag

sie ebensogut von der Menschenstimme als vom Instrument ausführbar sein, anfühlen, ob der Componist sie als Sänger empfunden oder als Orchester-Componist gedacht hat.

Beethoven konnte den großen Symphoniendichter auf die Länge nicht verläugnen, ebenso wie z. B. die Italiener in ihren Orchester-Compositionen allsogleich den Opern-Componisten verrathen. Es versteht sich, daß es sich hier nicht um die (sehr mißverständliche) Frage nach „viel oder wenig Melodie" handle, sondern um den specifischen Charakter der Melodie. In dem wunderbaren Terzett des zweiten Acts ist das Thema des A-dur-Satzes: „O daß ich euch nicht lohnen kann!" ein äußerstes Beispiel solch symphoniemäßiger sangwidriger Melodie. Das Charakteristische, Gedankenhaltige, Absolute eines Motivs galt Beethoven zuerst und vor Allem, die Erscheinung dieses Motivs als G e s a n g, die lebendige Schönheit der Menschenstimme achtete er zu gering, oder hat sie während des Schaffens sich nicht immer deutlich vorgestellt. Die Dienstbarkeit des Sängers unter einer solchen seinem Organismus nicht gemäßen Aufgabe kann mitunter so peinlich werden, daß er, ohne die lebendigste Einsicht und Verehrung des inwohnenden großartigen Gedankens, mitunter die Lust verlieren würde. So wird Pizarro's Arie von der Brandung des Orchestersturms fast verschlungen; wir haben die kräftigsten Baßstimmen hülflos wie kleine Kähne darauf herumtreiben sehen. Beinahe noch widerhaariger ist Pizarro's Gesangstelle, die das Kerker-Quartett, den Höhepunkt des Stückes, beginnt. („Er sterbe, doch erst soll er wissen —" u. s. w. bis zur Antwort Florestan's.) Der ruhelose Harmonienwechsel des Orchesters, der den überschwierigen Intonationen des Sängers keine Stütze bietet, macht die Stelle zu einer der unsangbarsten der Welt. Fidelio's Partie, die sich gern in anhaltend hoher Lage bewegt, enthält viele Stellen, die rein instrumental zum Ganzen gedacht sind und die größte Schwierigkeit bei relativ geringer Wirkung bieten.

Man sehe beispielsweise die Achtelsolfeggien im ersten Finale („ereilt den Frevler kein Gericht 2c."), den Schlußsatz des Kerkerquartetts („die Liebe wird im Bunde 2c."). Florestan's Arie, eine der schwierigsten, die es gibt, steht trotz des schönen Adagio-

thema's weit hinter der großartig düstern Einleitung zurück, mit welcher das Orchester zu schildern sucht, was später Florestan in Worten ausdrückt. Der Schlußsatz dieser Arie wird für den Sänger, der ihn leidenschaftlich und in dem gebräuchlichen raschen Tempo vorträgt, zu einer Anstrengung, die mehr einem Schnappen nach Luft gleichsieht, als wirklichem Gesang.

Wenn weder Sänger noch Hörer sich durch diese tyrannische Stimmbehandlung in der Andacht ihres Producirens oder Genießens gestört fühlen, so ist dies nur ein Zeichen von der allbezwingenden Geistes- und Gefühlskraft, welche dieser merkwürdigen Musik innewohnt. Herrlichere Musik als das Quartett „Mir ist so wunderbar", die zwei Duette Rocco's mit Pizarro und Fidelio, das Melodram Duett und Terzett im Kerker hat es nicht gegeben und wird es nie wieder geben, so lange eine Bühne steht. Ich wüßte aber auch keine Oper, die das Gemüth des Hörers so im Innersten zu packen und aufzuwühlen vermöchte, wie dieser Fidelio. Nie pochen hunderte von Herzen im Publicum einem Deus ex machina aufrichtiger entgegen, als dem Trompeter, der gegen den Schluß der Kerkerscene die Ankunft des Ministers signalisirt. Erst sehr spät kommen wir aus den düsteren, qualvollen Stimmungen, aus der beklemmenden Kerkerluft heraus. Mit wahrer Herzensfreude begrüßt man den Decorationswechsel, die freundliche Gegend der letzten Scene. Wie stattlich und dabei so herzlich froh klingt der erste Satz dieses Finales mit der kleinen, gemüthvollen Gesangstelle Fernando's! Wie geistreich trifft der sich anschließende zweite Satz in A-dur („Gefesselt!" ꝛc.) den erzählenden Ton! Doppelt merkwürdig erscheint darnach der tiefe Abfall der beiden folgenden Stücke des Finales, welche die Oper schließen. Das F-dur-Adagio im $^3/_4$-Tact in seinem ziemlich leblosen Pathos, noch mehr das Schluß-Allegro mit der geradezu zopfigen Stelle, „Wer ein treues Weib errungen", athmen nur einen sehr schwachen Hauch des Genius, welcher die übrige Fidelio-Musik geschrieben.

Es ist seltsam, daß Beethoven, der Massenbeherrscher, der sich am liebsten im Vollen und Großen fühlte, keineswegs an die beiden Finale des Fidelio eine hohe Steigerung seiner Kraft verwendet hat. Schon das Schlußstück des ersten Finales (Allo vivace

B-dur) entbehrt der ergreifenden Wahrheit und Empfindung, die uns in allem früheren fesselt, noch viel auffallender macht in dem Schlußsatz des zweiten Finales die tiefe Ursprünglichkeit Beethoven's einer gleichgiltigen, conventionellen Musik Platz, welche klingt, als habe der Meister, bei der hergebrachten „Moral des Stückes" angelangt, die Lust verloren. Und doch wird diese Vermuthung wieder entkräftet durch den wahrhaft passionirten Eifer, mit welchem der Meister sich gerade hier, wo das dramatische Interesse ein viel rascheres Abschließen erforderte, einem sinfonistischen, absoluten Musiziren hingibt. Die Handlung ist längst zu Ende, die Schlußgruppe längst fertig, nur die Musik will kein Ende nehmen.*

Fidelio war das erste Meisterwerk, das nach der Zauberflöte auf der deutschen Opernbühne erschienen ist. Spricht man jedoch von populären Meisterwerken, von deutschen Opern, die Hoch und Niedrig, Jung und Alt mit ungetheiltem Entzücken hört und nachsingt, so folgt auf die Zauberflöte erst der Freischütz. Zwischen diesen beiden Lieblingsopern der Nation nimmt Fidelio eine viel exclusivere, aristokratische Stellung ein. Ueber Weber's Freischütz kann man heutzutage kaum etwas sagen, was nicht längst gesagt und gut gesagt worden ist. Man müßte denn über den Einfluß der modernen Opernhäuser klagen, deren kalte Pracht und riesige Ausdehnung auch bereits den Freischütz um seinen traulichen alten Zauber bringen möchte.

Ist ja ohnehin die schöne, jugendliche Gläubigkeit fast verschwunden, mit der man einst diese liebenswürdigste aller „roman-

* Auffallend durch seine undramatisch retardirenden Wiederholungen ist namentlich Rocco's Bericht „Der Unmensch wollt' in dieser Stunde vollzieh'n an Florestan den Mord", worauf alle Umstehenden entrüstet auszurufen haben: „Bestrafet sei der Bösewicht"! Beethoven hat, anstatt diesen Ausbruch der allgemeinen Entrüstung sofort folgen zu lassen, die Stelle, wie folgt, behandelt: — „nur euer Kommen, euer Kommen — rief ihn fort — nur euer Kommen (ein Tact Orchesterzwischenspiel) — nur euer Kommen (wieder Orchester-Intermezzo) — nur euer Kommen rief ihn fort!" — worauf endlich der Chor zu dem lang verhaltenen Aufschrei der Entrüstung gelangt.

tischen" Opern hörte! Es macht uns traurig, sehen wir jetzt die Leute vornehm lächeln über Scenen, die wir nie anders erlebten, als durchzuckt von der Wonne nachhaltigen Grausens. Es ist fast, als wenn unser heißgeliebter Freischütz gar nicht mehr recht in ein großes Theater paßte. Die heimischen, engen Bühnen der Provinz, das sind noch die wahren Asyle für die Zauberklänge des Freischütz; da schwärmen noch treue Herzen mit Agathe, fürchten für Max und folgen mit angehaltenem Athem den Schauern der Wolfsschlucht, unbeweglich stille, obwol die frischgegossene Kugel Caspar's jedem dumpf und heiß auf die eigene Brust fällt.

Es ist und bleibt eine musikalische Barbarei, den Freischütz als vieractige Oper zu geben, wie es jetzt auf großen Hofbühnen dem Spectakel zuliebe geschieht. Die Wolfsschluchtscene, nach der Absicht des Dichters und Tonsetzers ein effectvolles Finale, wird nun ein ungenügender, selbstständiger Act, dem ein ebenso ungenügender vorangeht. Die dramatische und musikalische Oekonomie des Ganzen ist gesprengt, um dies Finale zu einer Reihe von blendenden Tableaux auszudehnen. Die Vorbereitung derselben macht natürlich einen eigenen Zwischenact nöthig. Was man jetzt z. B. im Wiener Hofoperntheater Alles in der Wolfsschlucht zu sehen bekommt, spottet jeder Beschreibung. Und Alles neue Erfindung! Dichter und Componist geben zwar über sämmtliche Vorgänge in der Wolfsschlucht genaue Vorschriften; es scheint aber, als wollte man ihnen darüber gar keine Stimme mehr einräumen. Wenn das Neue nur zugleich besser wäre, eine technisch vervollkommnete, richtigere und poetischere Darstellung des Gedichts, als man bisher gekannt. Aber im Gegentheil, was man uns jetzt bietet, ist nur ein grobes, poesieloses Materialisiren der Gespensterwelt, das bei allem Aufgebot der Mittel (weil eben falscher Mittel) nicht einmal den Eindruck des Schauerlichen hervorbringt. Es wäre eitles Bemühen, gegen den Strom der gegenwärtigen Emancipation der Theater-Malerei schwimmen zu wollen. Die souveräne Virtuosität, welche das Kunstwerk des Tondichters für ihren persönlichen Glanz ausbeutet und umgestaltet, ist von den Sängern derzeit auf die Decorationsmaler und Maschinisten übergegangen. Ehemals, zur Zeit höchster Gesangsbravour, benützte der Sänger eine Arie, eine wieder

kehrende Melodie oder Cadenz zur Einflechtung seiner eigenen Einfälle, Verzierungen, Varianten; nicht blos reproducirend, sondern productiv wollte er an günstiger Stelle erscheinen, und wirklich producirte der geschmackvolle Sänger mitunter ganz gut in schlechten Opern. Desto schlimmer in wahrhaft dramatischen Werken. Noch vor dreißig Jahren erweiterten gefeierte Sängerinnen Agathen's pathetischen Ausruf: „O schöne Nacht!" zu einer förmlichen Colotatur-Passage. Die Sänger sind längst im Vortrag treuer und bescheidener geworden, sei es, daß sie an Geschmacksbildung gewonnen oder an Kehlengeläufigkeit verloren haben. Heutzutage figuriren als Repräsentanten der hochmüthig gewordenen Virtuosität die Decorationsmaler mit ihren Gehilfen von der Maschinerie und Beleuchtung. Ihr Studium geht weniger dahin, wie der vom Componisten beabsichtigte Eindruck der Scene zweckmäßig zu unterstützen sei, als vielmehr, wie sie die Aufmerksamkeit von der Musik weg auf ihre eigene decorative Leistung ablenken könnten. Der virtuose Decorateur stellt sich neben den Dichter und Componisten und legt, wo diese es nicht ahnten, seine optischen Bravour-Cadenzen ein.

Die Tendenz der Opernbühnen, auf Ballet-Effecte zu speculiren, hat sich im Freischütz zu solcher Handgreiflichkeit gesteigert, daß es hohe Zeit ist, an die Umkehr zu denken. Will man durchaus das Aeußerste leisten in Beleuchtungs-Effecten, Maschinenwundern und Decorationsprunk, so thue man es im Ballet, das ist der Platz dafür. Unsere guten Opern lasse man ungeschoren; sie sind geschaffen, damit wir uns am Schönen hörend und sehend erbauen, nicht damit uns Hören und Sehen vergeht.

Zum Glück wird keine Ausstattung weder so ärmlich, noch so überladen, noch selbst so widersinnig sein, daß sie den Freischütz in der Liebe des ganzen deutschen Volkes schädigen könnte. Diese Musik gehört zu den Freikugeln, die immer treffen. „Der Freischütz," sagt ein geistreicher französischer Autor, „ist keine Oper, der Freischütz ist Deutschland selbst." —

Den Erfolg des Freischütz hat auch weder Euryanthe noch Oberon entfernt erreicht, die beiden andern Meisterwerke Weber's, welche auf keinem Opernrepertoire fehlen.

Es geschieht nicht selten, daß Kunstwerke, die in unserm Kopf und Herzen längst festgesiedelt und in der Literaturgeschichte scheinbar endgiltig untergebracht sind, theils durch spätere historische Enthüllungen, theils durch das charakteristische Heranwachsen ihrer künstlerischen Descendenz eine neue Beleuchtung erhalten. Dies — ist und zwar nach beiden Richtungen — mit Weber's Euryanthe der Fall. Manche Eigenthümlichkeiten dieses Kunstwerks erscheinen uns von wichtigerer Bedeutung, seit des Meisters ausführliche Lebensbeschreibung (von Max v. Weber) ihr unmittelbares, R. Wagner's Opern ihr reflectirtes Licht darauf werfen. Bestimmter, als es vordem zulässig war, läßt sich Euryanthe als der Ausgangspunkt der Wagner'schen Musik bezeichnen. An diese Oper hat Wagner factisch angeknüpft, mit seinem dramatischen Princip sowol, als mit tausend musikalischen Reminiscenzen: während von Gluck, auf dessen Vorgang er sich vorzugsweise beruft, in Wagner's Opern thatsächlich kein Hauch zu verspüren ist. Die Verwandtschaft zwischen Lohengrin und Euryanthe wird manchem Hörer ohneweiters aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Aehnlichkeit Ortrud's und Telramund's mit Eglantine und Lysiart. Man kann dieses Wagner'sche Intriguantenpaar eine directe Nachbildung des Weber'schen nennen; eine carikirte, wenn man die Uebertreibung aller Ausdrucksweise, eine schwächliche, wenn man den eigentlich musikalischen Gehalt in's Auge faßt. Selbst der deutsche Kaiser im Lohengrin ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend. Allein noch tieferliegend und entscheidender ist die musikalische Verwandtschaft — man kann sagen, die musikalische Herkunft — des Wagner'schen Opernstyls aus der Euryanthe. Das nachdrückliche und consequente Voranstellen des dramatischen Ausdrucks, ja der declamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisirende Farbenmischen im Orchester, das Verflößen von Recitativ und Cantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen, welche den Gesang mitunter verschlingen, die ebenso ungewohnte Ausdehnung der einzelnen Musikstücke — dies Alles sind Neuerungen, welche die Euryanthe von allen andern Opern, Weber's sowol, als seiner Vorgänger und Zeitgenossen, unterscheiden. An diese

Elemente einer consequenten Dramatisirung der Musik knüpfte Wagner, der raffinirtere, aber ungleich dürftiger begabte Musiker, seine Reformen. Wer erkennt nicht in den Gesängen Lysiart's und Eglantinen's und manchen Scenen des dritten Actes Wagner's musikalische Muttersprache, die allerdings bei ihm im Verlauf der Jahre bis zum mißklingenden Dialekt entartet ist?

Als der Akademische Musikverein zu Breslau die Euryanthe-Musik im Concert aufzuführen wünschte, schrieb Weber: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, wenn ihrer Hilfe beraubt.“ Der Componist besaß also das volle Bewußtsein seines später von Wagner adoptirten Stylprincips; nur war er zu sehr echter Musiker, um jemals in das formlose, musiktödtende Sprechpathos seines Nachfolgers verfallen zu können. Der feinsinnige, melodienreiche Weber hätte ohne Zweifel höchlich dagegen protestirt, für den Großvater Lohengrin's zu gelten, geschweige denn Tristan's, mit dem er wahrscheinlich nicht einmal naturgeschichtlich in Eine Classe hätte gezählt sein wollen. Verantwortlich machen darf man demnach Weber für die Zukunftsmusik ebensowenig, als Goethe für all' die wunderlichen Nachbildner seines Götz und Werther. Die Geschichte aber, die nun einmal keine voraussetzungslose Erscheinung kennt, wird trotzdem die Euryanthe als die ursprüngliche Heimat der Wagner'schen Musik bezeichnen müssen, als die verlockende Halbinsel, auf deren Seeseite Wagner, auf deren Landseite Meyerbeer sich ansiedelte.

Noch einen Zug von Verwandtschaft bemerken wir zwischen Euryanthe und Wagner's Opern, der weniger die Grundsätze des Schaffens, als dieses selbst betrifft. Das ist die eigenthümliche Anstrengung des Talentes, die bei Wagner in jeder Oper vorhanden und von Werk zu Werk in sichtlicher Steigerung begriffen ist, bei Weber wenigstens in der Einen Euryanthe sich bemerkbar machte. Er war sich dessen mitunter sehr wohl bewußt, aber der beängstigend große Erfolg seines Freischütz ließ ihm keine Ruhe. „Dies Alles (den Freischütz nämlich) zu überbieten, ist nun die Aufgabe, und das ist mir schrecklich,“ schreibt Weber

an Frau v. Chezy. „Die Euryanthe muß etwas ganz Neues werden, muß ganz allein auf ihrer Höhe stehen." „Thürmen Sie Schwierigkeit auf Schwierigkeit," fügt er dringend hinzu, „sinnen Sie auf Sylbenmaße, über die man verzweifeln könnte!" Bei dieser Ueberanspannung seines liebenswürdigen und glänzenden, aber beschränkten Talents ging Weber die frische Unbefangenheit verloren, mit welcher er im Freischütz sich dem melodischen Fluß seiner Erfindung hingab. Weber's musikalische Erfindung, die im Freischütz, Oberon, Präciosa leicht und üppig dahinquillt wie ein voller Bach durch Blumen- und Wiesengrund, arbeitet in der Euryanthe mit ungleich geringerer Ursprünglichkeit und nimmt mitunter zu künstlichen Druck- und Pumpwerken ihre Zuflucht. Daß nicht etwa ein beginnendes Versiechen des Talentes die Schuld trug, sondern die durch ein bedenkliches Princip bedingte Bemühung, dies Talent über sein natürliches Maß hinaus gewaltsam zu überhöhen, beweist der spätere Oberon, der, mehr in die Formen des Freischütz zurücklenkend, wieder den vollen, natürlichen Schwung und Liebreiz der Weber'schen Melodie athmet. — Freischütz und Euryanthe verhalten sich musikalisch ungefähr zu einander, wie Tannhäuser zu Lohengrin; was die spätere Oper an Größe und Consequenz gewonnen, hat sie mit der Frische und Natürlichkeit der früheren erkauft. Hier aber hört jede Aehnlichkeit zwischen beiden Tondichtern auf. Während Weber nach der Euryanthe zum kleineren Genre (Oberon) zurückkehrte, das dramatische Princip nicht noch straffer spannend, sondern es vielmehr durch weichen Anhauch der Melodie mildernd, fuhr Wagner von Werk zu Werk fort, seinen Opern immer mehr Musik auszusaugen und declamatorisches Pathos einzublasen, bis endlich als letzte Consequenz seines Tannhäuser und Lohengrin die Nibelungen und Tristan als riesige, blutlose Gespenster sich vor uns ausstrecken.

Die Entstehungsgeschichte der Euryanthe liegt gegenwärtig durch das Verdienst des trefflichen Max v. Weber so plan vor uns ausgebreitet, daß kaum mehr eine von des Meisters Absichten und Anschauungen bezüglich dieses Werkes zweifelhaft ist. Weber stand eben inmitten der Triumphe seines Freischütz. Nicht blos

die höchsten Erwartungen des Publicums, auch das Verhalten der Kritik rief ihn für sein zweites Werk zu äußerster Anspannung auf. Ihn, der auf sein musikalisches Können so großes Gewicht legte, mußte der von manchen Kritikern geäußerte Zweifel verdrießen, ob der Componist dieses genialen „Singspiels" auch für die Formen der großen, durchgesungenen Oper ausreichen werde. Als Barbaja im Jahre 1821 Weber eine neue Oper „im Styl des Freischütz" für Wien bestellte, war dieser sofort entschlossen, sich nur zu einer „großen heroischen Oper" herbeizulassen. Madame Helmine v. Chezy, der kleine, rasche Schöngeist von Dresden, bot ihm eine ganze Musterkarte von Stoffen an, und der Meister wählte daraus leider — die Euryanthe. Die Plage, welche ihm dies Textbuch bereitet hat, war grenzenlos. Neunmal mußte „das Chez" (so nannte Weber die Dichterin, die ihm als eine Art Neutrum, nicht Mann, nicht Weib, erschien) die Fabel umarbeiten. So richtig Weber zahlreiche Fehler des Textbuches erkannte und änderte, so gründlich täuschte er sich über die Hauptsache: den unverständlichen, unmotivirten Kern des Ganzen. Der Angelpunkt der Handlung ist über diese Welt hinausverlegt, in ein Geheimniß von „Udo und Emma", eines längst verstorbenen Pärchens, das Niemanden interessirt und dessen transmundane Verhältnisse Niemand versteht. Dies alberne, außer der Handlung liegende und diese doch bewegende Geheimniß bildet den Rahmen um vier Hauptpersonen, deren keine uns einen unbedingten, herzlichen Antheil einzuflößen vermag. Die ideale Partei bilden der schwachköpfige Minnesänger Adolar, der Morgens mit seinem felsenfesten Vertrauen prahlt und Abends auf den oberflächlichsten Verdacht hin die Geliebte zum Tode führt, und Euryanthe, die ebenso schwachsinnige Dulderin, welche sich gegen die furchtbarste Anklage weder vor dem Hofe, noch später auf der Tag= und Nachtreise mit Adolar mit einer Sylbe rechtfertigt. Ihnen stehen Lysiart und Eglantine gegenüber, ein Paar gebildete Satane, die gleichsam aus Einem Stück die niedrigste Bosheit repräsentiren und stets zugleich an der Deichsel dieser widerwärtigen Intrigue ziehen. Das ganze Unheil, welches das tugendhafte Liebespaar mit Einem Worte hätte abwenden können und

sollen, behält für uns etwas so Befremdendes, Aeußerliches, wie später der glückliche Ausgang, welchen ebenso plötzlich ein einziges Wort herbeiführt. Der freudige Schlußeindruck, die Liebenden nun doch endlich vereinigt zu sehen, wird aber noch obendrein durch das Ultimatum verkünstelt, daß nun die Erlösung von Emma's Geist gesichert und dies eigentlich von alledem die Hauptsache sei.

Weber ließ sich durch den Reichthum an musikalischen Momenten, durch den Glanz der Scene und den ritterlichen Ton des Ganzen über die trostlos verfehlte Grundlage der Handlung täuschen. Trotzdem konnte diese Dichtung den Componisten nimmermehr mit jener Begeisterung und Liebe erfüllen, wie kurz zuvor der Freischütz. Diesen Mangel an naiver Freude, an unmittelbar hervorquellender Herzlichkeit trachtete Weber durch das Aufgebot seiner ganzen Kunst zu verdecken, und durch imposante Häufung von Ausdrucksmitteln sein Talent über das Gebiet hinauszuheben, in welchem er souverän herrschte. Die schönsten Nummern der Oper sind gerade die in kleineren Formen sich bewegenden, welche Liebe, Freude, hoffnungsvolle Sehnsucht athmen. In den großen, leidenschaftlichen Nummern, den Gesängen Lysiart's und Eglantinen's, dem zweiten Finale u. s. w., auf welche der Componist die größte Kunst und Anstrengung verwendet hat, ist das Forcirte, Unfreie und Gedrückte mehr oder minder fühlbar. Weber's Musik erscheint uns in diesen Scenen höchster Leidenschaft und Größe wie in einem zu weiten Mantel. Der Musiker bemerkt auch leicht die Stellen (zierliche Zwischenspiele und Gesangscadenzen), welche aus dem pathetischen Styl fallen und das wohlbekannte freundliche Lächeln des Freischütz-Componisten zeigen. Weber vermochte große Musikstücke nicht aus dem Felsen zu hauen, wie Beethoven, er setzte sie aus Blumen und Blüthen zusammen. Man pflegt häufig die „schönen Einzelheiten" des Freischütz zu loben und ihm die Euryanthe als ein „schönes Ganze" bevorzugend entgegenzustellen. Ich neige zur entgegengesetzten Ansicht, indem ich den prachtvollen Einzelheiten der Euryanthe gegenüber den Freischütz für das einheitlichere, harmonischere Werk halte.

Euryanthe erfuhr bei ihrem ersten Zug über die deutschen Bühnen in den allerbesten Fällen einen Succès d'estime. Am

günstigsten war es ihr noch in Wien gegangen, wo das Publicum, zumeist aus persönlicher Verehrung für Weber, die ersten Vorstellungen auszeichnete, jedoch sofort erkaltete, als Weber abgereist war. Mit Unrecht argwöhnte Weber so bitter, daß das Publicum in der Euryanthe eine zweite Auflage vom Samiel in der Wolfsschlucht erwartet und diese Enttäuschung ihm nicht vergeben habe. Wenn das rein Menschliche so frisch und herzlich in der Euryanthe herrschte wie im Freischütz, man hätte das Gespenstische unschwer vermißt. Im Gegentheil finden wir gerade die Einführung des Wunderbaren in der Euryanthe so störend und abgeschmackt, daß es zunächst unsere volle warme Hingebung an das Ganze hindert. In dem stillen Försterhaus, im grünen Wald, unter Jägern und Bergleuten, da fühlte sich Weber's Muße heimischer als an dem glänzenden Hofe des französischen Königs. So wie der Schauplatz, so standen die pathetischen, theils überfeinen, theils rohen Empfindungen in der Euryanthe unserm deutschen Meister nicht so menschlich nah, als jene maßvolleren im Freischütz. Man vergleiche das Eintrittsduett der beiden Freundinnen in Euryanthe und jenes im Freischütz; den herzlichen Gesang Maxen's mit dem anspruchsvolleren Adolar's, den frischen, dämonischen Humor Caspar's mit der finsteren, nackten Wuth Lysiart's.

Die Kritik in ganz Deutschland behandelte das Werk sehr kühl, ja ungerecht, die Mängel grell hervorhebend, die Vorzüge übersehend oder unterschätzend. Als man nach Jahren die Euryanthe wieder hervorzog, trat eine berechtigte Reaction gegen jene ältere Anschauung ein: man erblickte darin nur Vorzüge und keinerlei Mängel, und war insonderheit bemüht, den naiveren und populären Freischütz gegen die vornehmere Euryanthe herabzusetzen. Das ist im Großen und Ganzen noch der Standpunkt der heutigen Kritik. Meines Erachtens hat ein dritter Standpunkt mehr Berechtigung, welcher, vom Uebermaß dieser Bewunderung zurückkommend, die glänzenden Vorzüge der Euryanthe und namentlich ihre große kunsthistorische Bedeutung anerkennt, den Freischütz jedoch als die echtere, natürlichere Blüthe von Weber's

Talent in sein ursprüngliches Recht wieder einsetzt. Der kleinere, naturgemäße Kreis, welchen ein Talent vollkommen auszufüllen, ja mit dem Schein, ihn noch weit zu überfluthen, auszufüllen versteht, muß uns ästhetisch doch höher gelten, als die größere, fremdartige und mit angestrengtester Kraft doch nur nahezu gelöste Aufgabe.

Die künstlerische Einheit, welche Weber's Euryanthe als Ganzes so bedeutsam kennzeichnet, sie fehlt dem Oberon. Dieser Mangel tritt empfindlich hervor bei der scenischen Darstellung, ja fast umsomehr, je verschwenderischer man ihm durch decorative Ausstattung zu Hilfe kommen will. Große Bühnen, wie das Wiener Hofoperntheater, wenden außerordentliche Mittel an die Ausführung des Oberon. Aber selbst die treuesten Verehrer von Weber's Tondichtung können es zu keiner rechten Stimmung bringen; aus jedem Moment wohlthuender musikalischer Erwärmung werden sie wie mit kaltem Wasserstrahl aufgeschreckt durch den platten, gesprochenen Dialog und die ans Komische streifende Gewaltsamkeit der Handlung. Die kindischen Prosa-Scenen werfen uns aus der großen Oper heraus in die kleinstädtische Rittercomödie, der decorative Luxus hingegen in's Ballet. Eine blendende Decoration jagt die andere, eine überraschende Verwandlung oder Zauberei die andere. Das wandelnde Panorama am Schluß des zweiten Acts wird zur Hauptsache und verlangt zu seiner vollständigen Abwicklung so unabsehbare Wiederholungen des begleitenden „Meermädchen-Gesangs", daß diese unvergleichlich schöne Melodie dem Hörer nachgerade zur Last wird. Das Alles kann vortrefflich gemacht sein, aber es überwuchert so erbarmungslos die Weber'sche Musik, daß diese mit ihren kleinen, zarten Formen wie in einem zu weiten Prunkmantel verschwindet.

Es ist ein Irrthum, daß man der Wirkung des Oberon nur auf dem Wege decorativer Pracht nachhelfen könne und müsse. Oberon ist noch in einem ganz andern Sinn eine der schwierigsten Aufgaben für die Opernregie. Diese hat hier den Dichter nicht blos äußerlich schmückend zu begleiten, sie muß selbstständig, productiv eintreten, um seine Fehler nach Möglichkeit zu verbessern.

Das Libretto ist bekanntlich äußerst ungeschickt gemacht; der gesprochene Dialog nimmt fast die Hälfte der Zeit weg. Je weiter in die Oper hinein, desto mehr wird die Musik blos decorativ; ganze gesprochene Scenen, zwar kurz, aber desto unangenehmer einander jagend, nehmen der Musik den Raum, und der Inhalt dieser Scenen ist ein plumpes, ruckweises Fortschieben der Handlung. Man sollte Einzelnes aus Weber's früheren verschollenen Opern in den Oberon hinüberretten, namentlich die schöne Balletmusik aus Sylvana zur Ausstattung pantomimischer Scenen anwenden. Hat doch Weber selbst Stücke aus Jugendwerken in den Oberon aufgenommen. (Der Schlußchor ist unverändert aus der Oper Peter Schmoll, der reizende Chor mit dem Verführungsballet im dritten Acte ganz aus der italienischen Festcantate L'Accoglienza entnommen.) In Paris und London erweitert man die Oberon-Musik durch Einlagen aus anderen Weber'schen Compositionen. Ein Unheil für diese Opern ist der überwuchernde gesprochene Dialog. In Dresden läßt man die kleinen Sprechrollen durch die ersten Schauspieler des Hoftheaters darstellen, um die Roschane, den Almansor ꝛc. nicht blos vor der „allgemeinen Heiterkeit" zu retten, sondern zu bedeutenden Gestalten zu erheben. Das ist bei einer exclusiv musikalischen Opernbühne nicht thunlich; man operirt in Wien von der entgegengesetzten Seite, indem man diese Rollen möglichst kürzt und die Roschane sogar blos pantomimisch von einer Tänzerin darstellen läßt. Damit ist etwas, aber nicht viel gewonnen.

Meines Erachtens ist die Verwandlung des gesprochenen Dialoges in Recitative die einzige Form, in welcher Oberon im großen Opernhause mit Erfolg aufzuführen war. In kleineren Theatern spricht sich die Prosa leichter und wird vom Publicum williger hingenommen — hängt doch auch ein Stück Gewohnheit an dem Raume selbst, in welchem wir durch Decennien mit gewissen Kunstformen und Kunstmitteln verkehrt haben. In einem exclusiven Hause der „Großen Oper" wirkt die Prosa viel störender, am störendsten in Werken von idealem, phantastischem Inhalt. Es scheint der Uebelstand dieser ernüchternden Wirkung mit jedem Jahr zu wachsen, weil eben wir mit jedem Jahre jenen veralteten An-

schauungen mehr entwachsen. Warum sollten wir aber in der Großen Oper nicht endlich den Muth haben, dem Beispiel der Franzosen und Italiener zu folgen, welche unsere gesprochene Prosa in Recitative umwandeln? Wer Opern wie „Oberon" auf französischen oder italienischen Bühnen gehört hat, wird ihre bessere Wirkung mit gesungenen Recitativen kaum bestreiten. Warum läßt man nicht von einem erfahrenen, mit Weber's Styl vertrauten Componisten Recitative setzen, wie dies Julius Benedict für die Oberon-Aufführung in Her Majesty's Theatre gethan hat? Oder fürchtet man den Vorwurf der Impietät? Es gibt echte und falsche Pietät. Der Tondichter selbst erkannte sehr wohl die Mängel des Textbuches, welches „allen seinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig" erschien. „Die Einwirkung so vieler Personen, welche nicht singen," schreibt C. M. v. Weber im Februar 1825 an seinen Textdichter Planché in London, „die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten, — alle diese Dinge berauben unsern Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle andern Bühnen Europa's". Nur wenige Verbesserungen des Textbuchs, das für den robusten Geschmack der Engländer berechnet war, konnte Weber von dem Dichter Planché und dem Theaterdirector Kemble erwirken; eine Umarbeitung des Oberon für Deutschland wollte er später selbst vornehmen. Allein die unerbittliche Krankheit, mit welcher der Meister schon kämpfte, während er die süßesten Melodien der Elfen schrieb, hatte ihm eben nur Zeit gelassen, das Werk eiligst zu vollenden. Am 12. April 1826 wurde Oberon (in englischer Sprache) in London unter ungeheurem Jubel zum erstenmale aufgeführt; acht Wochen später schlossen sich für immer die feinen, beredten Lippen, welche die Liebe Rezia's und Hüon's gesungen. Wir stimmen aus innigster Ueberzeugung der Ansicht Max v. Weber's bei, daß Oberon die schönste Oper Weber's geworden wäre, hätte das Schicksal ihm vergönnt, die englische Partitur seinen Intentionen gemäß für Deutschland umzuarbeiten.

Im Oberon entfaltet Weber's Genius ganz neue Seiten, während er zugleich doch ganz er selbst bleibt und jede Note darin

Weberisch klingt. Es sind im Oberon Inspirationen von einer Zartheit, von einem wunderbaren Duft und Zauber, wie sie weder im Freischütz, noch in der Euryanthe vorkommen. Dabei erblühen sie alle unmittelbar dem eigensten Boden von Weber's Talent. Während in der großartigeren Euryanthe eine gewisse künstliche Anstrengung seines Talentes über dessen natürliches Maß fühlbar ist, hat Oberon, in die kleineren Formen des „Freischütz" zurücklenkend, wieder ganz die alte Frische und reizende Natürlichkeit, nur vergeistigt und verklärt. Im Freischütz ist Weber dämonischer, kräftiger, pathetischer, im Oberon milder, lichtvoller, zauberischer. „Der Freischütz ist die Hölle, Oberon ist der Himmel," sagte ein französischer Kritiker nach der epochemachenden Oberon-Aufführung in Paris 1857. Die berückende Schönheit der Ouvertüre steht in der gesammten musikalischen Literatur einzig da; wie aus Einem Guß strömt sie dahin, obgleich sie aus lauter Motiven der Oper zusammengesetzt und nicht Ein Tact in ihr ist, der nicht in der Oper vorkäme. In den Elfenscenen webt die zarteste, blühendste Phantasie; ihr Segen waltet fühlbar in Mendelssohn's Sommernachtstraum, und ihr Geisterchor im zweiten Acte hat den Charakter der ganzen Gnomenmusik in Marschner's Hans Heiling bestimmt. Den wirksamsten Gegensatz zu diesen Sylphiden-Chören, die wie Flügelgeschwirr durch lichtbesäetes Laubwerk zittern, bilden die Sarazenen-Chöre mit ihrem lebendigen, kräftigen Humor. Freilich ist die Partitur etwas ungleich und verräth an mancher Stelle die Flüchtigkeit wie die Nachgiebigkeit, zu welcher der Meister bei dieser Arbeit gezwungen war. Die ernsten Nummern, insbesondere Hüon's, haben lange nicht den klaren, goldenen Fluß, die Leichtigkeit bei aller Energie des Ausdruckes, welche Weber's frühere Werke so sehr auszeichnet. Selbst die musikalisch-dramatische Charakteristik, sonst eine der stärksten Seiten Weber's, ist in den Hauptpersonen des Oberon weniger bestimmt, auch durch manche Coloratur-Schnörkel entstellt. Aber wie unendlich werden diese kleinen Schwächen überwogen durch zahllose Herrlichkeiten! Es liegt in diesem Schwanengesang Weber's etwas Herzliches, Feierliches und Sonniges, das bald wie ein Orakel, bald wie ein vertrauliches Freundeswort zu uns spricht.

Nach Weber ist es zunächst der ihm styl- und gemüthsverwandte Marschner, dessen Opern dem deutschen Volke theuer und vertraut geblieben. Aus der stattlichen Anzahl seiner Werke haben wenigstens zwei: „Hans Heiling" und der „Templer", einige Sicherheit, nicht so bald aus der Oeffentlichkeit zu verschwinden.

Es gibt Opern, die, nachdem sie in der Kunstgeschichte längst einen gesicherten Platz eingenommen, noch immer eigenthümliche Localschicksale haben. Dahin gehört Marschner's Templer und Jüdin. Dies Werk war bereits an zwei Jahrzehnte ein musikalischer Liebling in ganz Deutschland, als es (im Jahre 1849) am Wiener Hofoperntheater zur ersten Aufführung gelangte.

Die Aufnahme der Oper, die nur eine Wiederholung erlebte, war damals so peinlich kühl, daß sie einer förmlichen Ablehnung nahekam. Der Fall war noch in keiner deutschen Stadt vorgekommen, und die Verehrer Marschner's hatten sich gut trösten, daß Marschner's Templer doch zu seinen Kunstwerken gehöre, denen gegenüber nur das Publicum durchfallen kann. Genau vierzehn Jahre nach jener zweiten und letzten Aufführung wurde Templer und Jüdin dem Wiener Publicum von Neuem vorgeführt (1862). Die Aufnahme gestaltete sich zwar ungleich besser, indeß blieb der Eindruck des Ganzen eigenthümlich gemischt, unentschieden, fremdartig. Und doch waren diese vierzehn Jahre für das Verständniß deutscher Musik in Wien von günstigem Einfluß gewesen und der erfreuliche Erfolg des wieder aufgenommenen Hans Heiling eine gute Vorbedeutung für den Templer. Hat jene Oper nicht die gleichen musikalischen Schwächen wie diese, und diese nicht dieselben Rechte wie jene? Ja, es schienen mir einige Momente sogar zum Vortheil des Templer zu sprechen. Hans Heiling, nach Styl und Anlage allerdings ein einheitlicheres Kunstwerk als der Templer, gehört einem uns fernliegenden Ideenkreise der romantischen Periode an. Ueber- und unterirdische Mächte spielen hier wunderlichen Schabernack; Gnomen und Zwerge drängen sich gespenstisch zwischen arglose Menschenkinder; ein abenteuerliches Zwielicht läßt Spuk und Wirklichkeit beängstigend ineinander flimmern. Im Gegensatz zu diesem Zaubermärchen spielt der Templer auf realem Boden; sein Banner ist das historische,

dem unzweifelhaft die Gegenwart, wahrscheinlich auch die nächste Zukunft der großen Oper gehört. Dabei bietet er der dramatischen Kunst tiefere Aufgaben, der Scene ein reicheres, bunteres Leben. Worin besteht wol die Schwäche dieser Oper dem bescheideneren Heiling gegenüber? Ich glaube in dem unglücklichen Bau des Textbuches und der ermüdenden Ausdehnung der musikalischen Hauptnummern.

Die Handlung ist nahezu unverständlich. Wir sehen eine Reihe farbenfrischer Scenen vor unseren Augen abspielen, denen der motivirende Zusammenhang fehlt. Wer nicht im Geiste diesen Farbenskizzen die ausgeführten Gemälde aus Walter Scott's Roman zu substituiren und den historischen Zusammenhang sich rückzurufen vermag, der steht in diesem Tumult von Sachsen und Normannen, von Tempelherren und Geächteten, von Anhängern und Gegnern Richard's Löwenherz, bald hilflos und verwirrt. Ursprünglich war der dramatische Zusammenhang der Oper durch die reichliche Einführung gesprochenen Dialoges deutlicher. Isaak, Rowena, Löwenherz, Locksley hatten ganze Scenen zu sprechen und fast nichts zu singen; sie wurden größtentheils durch Schauspieler besetzt. Das von der Zeit immer dringender erhobene Verlangen nach Beseitigung des Dialoges in der Oper veranlaßte Marschner vor wenigen Jahren, Recitative hinzuzucomponiren. Consequent war er dabei nicht, denn die lange Scene Tuck's mit dem schwarzen Ritter bleibt nach wie vor gesprochen, und selbst der Narr motivirt sein zweites Lied noch immer mit einer sehr überflüssigen Vorrede. Die Hauptrollen hingegen sind gegenwärtig durchaus gesungen.* So hat der Hörer viel von der früheren Verständlichkeit der Handlung eingebüßt, ohne dafür die Einheit einer durchaus gesungenen Oper zu gewinnen.

* Marschner hat sich bei der zweiten Bearbeitung nicht an den Recitativen genügen lassen, er glaubte mitunter ziemlich ausgedehnte Ariosofätze, Verlängerungen einiger Ensembles u. dgl. setzen zu müssen, die sämmtlich an den bekannten Uebeln seiner alt und geschwätzig gewordenen Phantasie leiden.

Marschner's Musik zu Templer und Jüdin findet in dem Schreiber dieser Zeilen vielleicht einen allzuwarmen Anwalt, da er den Eindruck dieser Oper zu seinen schönsten Jugenderinnerungen zählt. Es ist besser, dies gleich herauszusagen. Wer in der Zeit glücklichster Jugendträume diese Zaubertöne deutscher Romantik in sich aufgenommen, mit diesen Melodien sich zu Bette gelegt hat, und aus dem Schlummer auffuhr, um die schöne Jüdin zu retten, der vermag später die Silberfäden dieser Erinnerung nur schwer mit dem scharfen Stahl des Urtheils zu durchschneiden. Die Reize der einst so mächtigen Fee dünken ihm unverwelklich, und selbst für ihre Schwächen bewahrt er eine Art schonender Zärtlichkeit. Taucht diese Jugendliebe in späteren Jahren leibhaftig irgendwo auf und übt auf Andere nicht den gleichen Zauber, so scheuen wir uns beinahe, zu untersuchen, an wem die Schuld liege. „Sind wir oder ist die Musik älter geworden?" fragte mich nach der Vorstellung eine geistreiche Freundin von damals. Ich denke, beide wurden es mit einander. Als Marschner's Opern, neben jenen Weber's, zuerst erklangen, da war auch das musikalische Deutschland jung. Ob nicht der Templer und das Wiener Publicum sich besser verstanden, hätten sie in der Jugend Freundschaft geschlossen? Sie haben einander zu spät kennen gelernt.

Indeß glaube ich auch hinter dem leichten Schleier individueller Vorliebe den wahren Werth der Oper deutlich genug zu erkennen, um sie noch immer für eine Zierde des deutschen Repertoires zu halten. Wie viele Opern besitzen wir denn, an denen wir uns ganz ungetrübt zu freuen vermögen? Der Templer enthält eine reizende Fülle anmuthiger und charakteristischer Musik, Schwung und Prägnanz des dramatischen Ausdrucks, und über dem Allen die Weihe echtesten deutschen Künstlersinns. Wagner's Theorie, daß man die Melodie tödten und die Form auflösen müsse, um d r a m a t i s c h e Musik zu schaffen, findet in der größeren Hälfte der Marschner'schen Oper die sprechendste Entgegnung.

Gleich beim Heben des Vorhangs tritt uns ein lebensfrisches, stimmungsvolles Bild entgegen, das die ganze kräftige Waldromantik des Walter Scott'schen Romans wiedertönt. Es sind uns wenige Opern bekannt, die sich einer so vortrefflichen Introduction rühmen könnten.

Dann das Lied des Narren, mit seiner tröstlich schmeichelnden Weise, der geniale Humor des Waldbruders Tuck, die wuchtige Kraft des Sachsenchores! Es folgen die pathetischen Scenen: Rebecca's leidenschaftsvolles Duett mit dem Templer und das wehmüthig zarte mit Ivanhoe. Sachsen und Normannen stellen sich feindlich einander gegenüber. Wie scharf sind die beiden Schlachtgesänge musikalisch charakterisirt: das Kriegslied der Sachsen wild, trotzig, ungeschlacht, die Tonart G-moll; jenes der Normannen ritterlich, kühn, gewandt, die Tonart D-dur. Das nun folgende Getümmel ist ein allzu lang ausgesponnenes Finale des ohnehin sehr langen Actes.

Der zweite Act führt uns wieder in den grünen Wald, der von dem Jagdlied Tuck's und seiner abenteuerlichen Gesellen lustig erschallt. Die Begrüßung Richard's Löwenherz durch Ivanhoe („Es ist dem König Ehr' und Ruhm") hebt so frei und stattlich an, daß man den etwas süßlichen Mittelsatz der Arie hinnimmt. Die Scene wechselt; das Capitel der Tempelherren ist zu Gericht versammelt; aus dem feierlichen Ernst ihrer Chöre hebt sich Rebecca's Bitte: „Laßt den Schleier mir!" süß und innig empor. Die Gerichtsscene leidet freilich, wie die meisten großen Nummern der Oper, an musikalischer Ueberladung. Ivanhoe's Romanze zu Anfang des dritten Actes: „Wer ist der Ritter hochgeehrt" hat in Deutschland die Popularität einer Volksweise erlangt. Das zweite Lied des Narren ist unbedeutend und etwas zu munter für den anwachsenden Ernst der Handlung. Wir finden Rebecca im Kerker. Auf ihr etwas tonselige, mehr weiche als wahrhaft innige Preghiera folgt das Duett mit Guilbert, voll schwärmerischer Melodie und dramatischer Glut. Bedenklich ist es, daß die beiden wichtigsten und musikalisch breitesten Scenen sich in der Situation wiederholen, nämlich das Eindringen Guilbert's bei Rebecca (im ersten und dritten Act), dann die Gerichtsscene vor dem Capitel der Tempelherren als Finale des zweiten und des dritten Actes. Im letzten Finale ist gegen das frühere Alles musikalisch gesteigert: die feierliche Todesstimmung, der Antheil des Volkes, Guilbert's verzehrende Leidenschaft („Im Fieber pocht mein Herz"), die rührende Ergebung der unschuldig Verurtheilten. Da kommt als Retter Ivanhoe, jubelnd fliegt ihm Rebecca entgegen. Die Scene hat dramatisch die größte Aehnlichkeit mit dem Zweikampf

für Elsa in Wagner's Lohengrin. Für meine Empfindung übertrifft die Marschner'sche Musik nicht nur an Reichthum der Erfindung, sondern auch an Tiefe und Spannung des Gefühls die analoge Scene bei R. Wagner. — Guilbert fällt, die Jüdin ist gerettet und befreit. Doch nicht mit Tönen freudigen Entzückens scheidet sie von uns. Still und gefaßt, mit erquicktem und dennoch gebrochenem Herzen verläßt sie mit ihrem alten Vater das Land. Der heimlich Geliebte hat für sie gekämpft — „was will die arme Jüdin mehr?" All' diese theils anmuthigen, theils erschütternden Bilder sind leider mit etwas verschwommenen Farben gemalt und erzeugen in ihrer langen Reihenfolge einige Ermüdung. Das Schwelgen in Empfindung, das den Componisten nicht zum Schlusse kommen läßt, das ihn zu melodischer Monotonie, zu Ueberfüllung der Harmonie und des Orchesters treibt, rächt sich an der Totalwirkung des Werkes.

Ebensowenig als dem Templer möchten wir Marschner's Hans Heiling classische Mustergiltigkeit zusprechen. Außerhalb Deutschlands würden Marschner's Opern gar kein Verständniß finden; das deutsche Volk aber hat in ihnen, wie in der Musik Weber's und Spohr's, dem Pulsiren des eigenen Herzschlages gelauscht. Die Vorzüge und die Mängel der Marschner'schen Musik, sie sind beide von altem deutschen Adel, einander blutsverwandt, ja sogar in derselben Schule ausgebildet, der romantischen — nämlich. Die Bewegung der deutschen Romantik — sie hat auf musikalischem Felde ihre duftigsten Blüthen getrieben — war auch für die Richtung der Marschner'schen Opern entscheidend. Insofern wir jetzt jener Zeitströmung überhaupt entrückt sind, finden wir auch in deren theatralischen Erzeugnissen manches uns fremd Gewordene. Dazu gehört das Hereintragen einer unheimlichen Geisterwelt, das Kobold-, Elfen-, Nixen-, Vampyrwesen, wie es die damalige deutsche Opern-Literatur beherrscht. Wie sehr dies in jenen romantischen Anschauungen gegründet war, in der ganzen Zeitströmung lag, zeigt unter Anderem die Verwandtschaft des Hans Heiling mit dem Berggeiste von Spohr. Beide Geister entsteigen dem Schacht der Berge, beide entbrennen in irdischer Liebes-

glut und finden etwas mehr oder weniger Erhörung. In beiden Opern ängstigen die Unterirdischen ihre Bräute, vor ihnen aus geheimnißvoller Tiefe erscheinend. In ihrer Liebe getäuscht, wollen endlich beide Geister sich rächen, folgen aber dennoch dem edleren Zuge ihrer Doppelnatur — und verzeihen.

Unzweifelhaft hat diese romantische Geister-Oper, deren Endpunkt gleichsam Hans Heiling bildet und deren letzte Nachklänge in Wagner's Holländer und Mendelssohn's Loreley erzittern, ihren Abschluß gefunden, so gut wie früher die heroisch-mythologische Oper Gluck's. Es hieße den Geist der Zeit mißkennen, wollte man heutzutage in diesen Stoffen und Anschauungen weiterarbeiten. Allein deßhalb ist das Schöne, was die musikalische Romantik geschaffen, uns nicht verloren, darf es nicht sein. Wir würden sonst kostbare Perlen unsers nicht allzu reichen Opernschatzes hingeben müssen. Auch Heiling gehört zu diesen. Der echte, wenngleich einseitige Zauber der deutschen Romantik webt in dieser Musik. Ist ihr plastisches Abrunden und Abschließen, die befriedigte Klarheit der classischen Schule versagt, so bezaubert sie uns dafür durch die innigsten Töne der Wehmuth, der Sehnsucht und Liebe, durch ein ununterbrochenes Knospen und Drängen des Gemüthslebens. Sie löst das Siegel von den Schätzen des Abenteuerlichen und lehrt die stummen Zauber der Natur sprechen. Obwol die Musik zum Heiling schon durch den Stoff überwiegend in das gebrochene Licht der Dämmerung gedrängt wird, verläßt sie doch nirgends Anmuth und kernhafte Gediegenheit. Wie treffend sind die Gegensätze heiterer Menschlichkeit und düsteren Geisterwebens sowol in den großen Ensembles als in den einzelnen Hauptfiguren gezeichnet! Man vergleiche die unheimliche, rasende Leidenschaft in Heiling's erster Arie („An jenem Tag") mit Konrad's zärtlich-inniger Liebeswerbung, den geisterhaft düsteren, grauen Ton, der über dem Vorspiel gebreitet liegt, mit der taghellen, frischen Heiterkeit der Volksscenen! Welch tief aufgeregte schmerzliche Innigkeit in der ersten Scene zwischen Heiling und seiner Mutter! Welche Anmuth in dem A-dur-Terzett des ersten Actes, in dem Walzerfinale, endlich in dem köstlichen Brautjungfernlied beim Verbinden der Augen! Hier herrscht durchweg Anna vor, in ihrer kindlichen Heiterkeit eine

der liebenswürdigsten Mädchengestalten, die je auf der Bühne erschienen.

Wenn trotz dieser Schönheiten Hans Heiling im Verlaufe des Abends häufig ermüdend wirkt, so läßt sich dies aus den bekannten musikalischen Eigenthümlichkeiten des Componisten leicht erklären. Da ist zuerst seine fieberhaft unruhige Modulation, die uns fortwährend von einer Tonart in die andere jagt, sodann die übermäßige Verwendung des verminderten Septimen- und kleinen Nonen-Accords, dieser unruhestiftenden Hausgeister der deutschen Romantik, endlich die allzu volle, undurchsichtige Instrumentirung. So wirksam einzelne Orchester-Effecte im Heiling sind, die feine, geistige Blüthe der Weber'schen Orchestrirung hat Marschner nie erreicht. Er läßt sein Orchester in fortwährender Unruhe auf- und niederwogen, die Violinen immer figuriren, und erzielt damit das, was er gerade vermeiden wollte: Monotonie. Indessen Marschner's Heiling ist in seinen Vorzügen und Schwächen längst erkannt; durch jene ein theures Kleinod der Nation, durch diese in seinem Kern kaum ernstlich zu gefährden.

IV.

Drei Classiker der französischen Oper.

(Cherubini, Méhul, Boïeldieu.)

Männer von siebzig Jahren, welche kräftigen Aussehens, frisch und stattlich einhergehen, gehören zu den angenehmen täglichen Erscheinungen. Eine siebzigjährige Oper hingegen, die noch fest auf den Beinen steht, zählen wir unter die Seltenheiten. Cherubini's Wasserträger, der im Jahre 1800 und Méhul's Joseph, welcher 1807 zum erstenmal aufgeführt wurde, sind solche. Ihnen reiht sich Boïeldieu's noch immer gern gesehener, 62jähriger Johann von Paris an. Es gibt nur sehr wenige Opern berühmterer Meister, die, in gleichem oder gar höherem Alter stehend, jetzt noch lebendig wären. Von den Opern des gegenwärtigen Repertoires in Deutschland reichen nur vier Mozart'sche und zwei bis drei Gluck'sche in's vorige Jahrhundert, höchstens daß noch hie und da Dittersdorf's Doctor und Apotheker oder Cimarosa's Heimliche Ehe daneben auftaucht. Was zu Anfang des Jahrhunderts an neuen Opern glänzte und gefeiert wurde, ist fast durchwegs bis auf den Namen verschwunden. Cherubini lebt noch durch seinen Wasserträger, Méhul einzig durch Joseph und seine Brüder; Grétry, Catel, Lesueur, Salieri, Paër, Spontini — Alles wie weggeblasen, unserer Landsleute: Winter, Weigl, Simon Mayer, Gyrowetz ꝛc. nicht zu gedenken. Und doch waren ihre Erfolge groß und verbreitet, ihren Lieblingswerken ward ewige Jugend nachgerühmt, Unsterblichkeit prophezeit. Die ewige Jugend währte bestenfalls vierzig bis fünfzig

Jahre und die Unsterblichkeit hat sich von der Bühne längst in's Conversations-Lexikon zurückgezogen. Ja, die Musik lebt ein kurzes Leben, und am raschesten ist ihr Verbrennungsproceß auf der Bühne. Das ganze Genre, dem Cherubini's Oper der Wasserträger (les deux journées) angehört, ist unserem an die große Oper gewöhnten Publicum bereits sehr entfremdet. Das Libretto ward einstens höchlich bewundert und von Goethe selbst als Muster eines Operntextes gepriesen. Eines der spannendsten Textbücher von ehedem, entspricht es doch nicht mehr den Anforderungen der Gegenwart. Offenbar hat der Dramatiker Bouilly hier den Kinderschriftsteller nicht verleugnen können. Die (unter dem Cardinal Mazarin spielende) Handlung verdiente einen großartigeren, geschichtlichen Hintergrund. Einen bedeutenden historischen Moment, den Schlag, gegen den als Rückschlag die große Bewegung der Fronde erfolgte, sehen wir hier in eine dürftige, moralisirende Rettungsgeschichte ausgearbeitet. Von langweiliger Breite im ersten Act, concentrirt sich im zweiten das Buch zwar zu besserer dramatischer Wirkung, verfällt jedoch im dritten beinahe in's Kindische. Ueberdies schwillt der gesprochene Dialog (ein Element, das unserer Zeit immer fremder und störender wird) zu einer Redefluth an, welche im dritten Act die Musik nahezu verdrängt. Trotzdem ist der Wasserträger, dem es ja an spannenden und rührenden Momenten nicht fehlt, das beste Libretto, welches Cherubini je componirt hat und ein wahres Meisterstück gegen die Textbücher zu Lodoiska und Faniska, deren kindische Albernheit es hauptsächlich verschuldet, daß diese von Cherubini mit so bedeutender Musik ausgestatteten Opern für die Jetztzeit verloren sind. Seltsam, daß der erste dramatische Componist gerade in Paris, dem Hauptsitz guter Libretto-Poesie, keinen seinem Talent ebenbürtigen Operntext jemals erhalten konnte.

Ueber die Mängel des Textbuches hilft uns Cherubini's ebenso feine als ausdrucksvolle, wenn auch etwas schwerflüssige Musik auf's wirksamste hinweg. Mit welcher Liebe gibt er sich der Sache hin, mit welcher Gewissenhaftigkeit arbeitet er sie bis in die letzte Note aus! Von der ersten Aufführung des Wasserträger datirt recht eigentlich die Anerkennung Cherubini's in Deutschland, wo er bald

besser verstanden und eifriger gepflegt war, als in Frankreich selbst. Eine unleugbare Wahlverwandtschaft mit dem deutschen Geiste klang aus dieser Musik heraus und bereitete ihr gerade in Deutschland die schönsten und nachhaltigsten Erfolge. Von dem italienischen Opernwesen hatte sich der junge Florentiner schon früher losgesagt, seinen eigenthümlichen Styl schuf er sich vollständig erst im Wasserträger. In jedem Sinne vornehmer und bedeutender erschien dieser Styl, als der seiner französischen Zeitgenossen, von denen Méhul ihm am nächsten fand. Wie gesagt, der Assimilations-Proceß mit dem deutschen Geiste ist darin unverkennbar. Unser Haydn war Cherubini's Ideal, und Haydn's Musik hat so epochemachend, für's ganze Leben bestimmend auf Cherubini gewirkt, wie bald nachher die erste Bekanntschaft mit Gluck's Opern auf Spontini. Gar schön offenbart sich hier das Geheimniß nationaler Wechselwirkung: die tiefe Anregung, welche Cherubini dem deutschen Haydn verdankte, hat er später an Beethoven gleichfalls zurückgezahlt. Letzterer schätzte bekanntlich unter den dramatischen Componisten Cherubini zuhöchst, und wirklich verräth Fidelio mehr Cherubini'sche als Mozart'sche Einwirkung. Seine Hinneigung zur deutschen Musik hemmte anfangs Cherubini's Carrière, denn Napoleon, der Enthusiast für Cimarosa und Païsiello, konnte einem Italiener den Abfall von der italienischen Melodie nicht verzeihen. Der Componist der Deux Journées hatte zehn volle Jahre in Paris gewirkt, ohne ein Werk bei der Großen Oper anbringen zu können. Diese bornirte Unnahbarkeit der Académie impériale ward von entscheidendem Einfluß auf sein Schaffen, denn sie drängte sein ursprünglich groß angelegtes Talent in die Richtung der Spieloper. All' die schönen Werke, die man in Deutschland von ihm bewundert, hat Cherubini für das kleine Théâtre Feydeau (die nachmalige Opéra Comique) geschrieben. Bei den streng bewachten Privilegien der Großen Oper durfte kein lyrisches Theater in Paris Opern mit Recitativen und mit Ballet geben. Alle Opern mit gesprochenem Dialog und ohne Ballet fielen der Opéra comique zu, weßhalb wir denn Opern wie Cherubini's Lodoiska, Medea, Elisa, Wasserträger, Méhul's Joseph unter den komischen Opern der Franzosen aufgezählt finden.

Die „Komische Oper" (richtiger die „kleine" oder „Spieloper") gewann dadurch bei den Franzosen ein ungleich größeres Feld, als bei uns, und eine reiche Mannigfaltigkeit der Stoffe. Sie umfaßte und pflegte namentlich das musikalische Rührstück und die Idylle. Das bedeutende Gewicht, das hier, verschieden von der Großen Oper, auf Stoff und Dialog, auf Spiel und Darstellung fiel, nähert viele der berühmtesten und trefflichsten dieser Opern dem deutschen Singspiel. Der Wasserträger gehört zu dieser eigenthümlichen Mittelgattung, die wir vollkommen gerecht nur mit Hinblick auf jene historischen Bedingungen würdigen können. Von unserem Standpunct müssen wir allerdings bedauern, daß im Wasserträger die einfachsten Formen (des Strophenliedes, der Romanze) so sehr bevorzugt erscheinen und eigentlich nur die großen Finale des ersten und zweiten Actes eine ausgeführte musikalische Form und reiche dramatische Gliederung aufweisen. Diese beiden Nummern bleiben aber unvergängliche Proben von Cherubini's musikalischer und dramatischer Kraft. Mit noch zwei bis drei solchen Musikstücken bliebe der Wasserträger nicht blos eins der werthvollsten, er wäre eins der lebendig wirksamsten Repertoirestücke jeder Bühne. In Cherubini finden wir imponirenden Ernst, dramatische Energie, südliche Glut des Klanges, verbunden mit dem declamatorischen Pathos des französischen Styls; mitunter freilich auch veraltete Formalismen, kühle, rein verstandsmäßige Momente, welche die sinnliche Frische, den strömenden Zug der Fantasie vermissen lassen.

Méhul's Oper Joseph machte bekanntlich kurz nach ihrem Erscheinen in Paris (1807) die Runde über alle deutschen Bühnen und ward bei uns bald heimischer und beliebter, als im eigenen Vaterlande. Der Umschlag im musikalischen Geschmack, welcher Beliebtheiten und Berühmtheiten so schnell altern macht, hatte auch Méhul's Oper nach etwa dreißigjähriger Herrschaft allmälig von den Bühnen beseitigt. Da taucht plötzlich der egyptische Joseph in jüngster Zeit an mehreren Hauptbühnen Deutschlands beinahe gleichzeitig wieder auf und wird in München, Stuttgart, Dresden, Frankfurt und Berlin (mit Niemann) freudig begrüßt. Erfahrungen wie diese mußten jedenfalls für den gleichen Versuch an der Wiener

Oper sprechen, wenn nicht der Werth des Werkes selbst jede äußerliche Rechtfertigung überflüssig machte. Wir können der großen Ueberschätzung Méhul's, wie sie vordem im Schwung war und in manchen Büchern noch nachklingt, nicht beistimmen; gewiß aber besitzt sein Joseph sehr werthvolle Eigenschaften, welche überdies durch die Gewalt des Contrastes gerade jetzt mit verdoppelter Kraft einleuchten.

Die Herrschaft Meyerbeer's, Wagner's und Verdi's, dieser drei meuterischen Grazien unserer musikalischen Epoche, bietet uns seit Jahren die stärksten dramatischen Aufregungen, sie hält uns fast ununterbrochen in einer schwülen, süßgiftigen Atmosphäre fest, deren electrische Spannung uns nachgerade zu viel zumuthet. Tritt man daraus unmittelbar in die reine Luft einer friedlichen, vielleicht auch etwas einförmigen Landschaft, so fühlt man ein eigenthümlich wohlthuendes Behagen, ungefähr — wie bei den Gesängen Joseph's und seiner Brüder. Fragt man, ob dieser wohlthätige Contrast, den das Publicum mit uns fühlte, Méhul's Oper eine neue Blüthenzeit wie jene erste in Deutschland prophezeie, ob Joseph nunmehr dauernd fesseln, vielleicht gar eine ästhetische Reaction hervorrufen werde, so können wir trotzdem nicht mit Ja antworten. Es fehlt dieser Musik zwar alles Arge des modernsten Opernstyls, aber damit auch so viel des Reizvollen und Bestechenden, was der fortschreitende Gang der Kunst und das glänzende Talent Einzelner diesem Genre angeeignet und uns angewöhnt hat, daß an eine nachhaltige, lebendige Wirksamkeit Méhul's kaum zu denken ist. Nur in sparsamen Reprisen und vortrefflicher Darstellung wird er ein ausreichendes und dankbares Publicum versammeln.

Joseph und seine Brüder zählt zu den sehr wenigen modernen Opern, die der biblischen Geschichte, dieser Domäne des Oratoriums, ihren Stoff entlehnen. Wir haben aus neuerer Zeit noch eine zweite: Rossini's Moses, abgesehen von zwei Erzeugnissen der jüngsten Tage (Gounod's Königin von Saba und Auber's Verlorner Sohn), welche den biblischen Stoff willkürlich modernisiren. Biblische Handlungen passen schlecht für die Oper; die Ehrfurchtsdämmerung, welche sie umgibt, verträgt sich nicht mit der klaren, starren Gegenständlichkeit des Drama's, die

großartige Vorstellung von den Persönlichkeiten nicht mit dem menschlichen Maß scenischer Darstellung. Nun hat zwar der Dichter des Joseph seinen Gegenstand auf eine einfache Familien-Geschichte mit Wiedererkennung und Versöhnung reducirt und die Fehler des anspruchsvolleren Mosé vermieden, dessen Wunderproben jedesmal die allgemeine Heiterkeit des Publicums erregen. Er hat aber auch zugleich das lebendige Element des Drama's aufgegeben: Leidenschaft, Fortschritt und Kampf der Gegensätze. Das einfachste Verhältniß legt sich ermüdend durch drei Acte auseinander; der längst vorbereitete und erwartete Moment, daß Jacob endlich seinen Sohn wiedererkenne, wird mit einem sich zur Geduldprobe steigernden Phlegma hinausgeschoben. Und als dieser Hauptmoment des Ganzen endlich eintritt, vollzieht er sich in gesprochenem Dialog! Hier, wo die Musik ihr Bestes, Größtes geben konnte und sollte, ist sie von der Scene verbannt. Wie alle Familien-Schauspiele, trieft das Buch von Edelmuth und Rührung, selbst Simeon's wilde Reue ist nur durchbrechende Tugend. Zu dieser bedenklichen Gemüthlichkeit der Auffassung und dem übergenügsamen Stillstande der Scene tritt schließlich noch der Umstand hinzu, daß dieser Operntext auf das „Salz der Erde", die Frauen, verzichtet. Unleugbar war der Componist eines solchen Textbuches von vornherein in der Freiheit seiner Bewegung gehindert und verdient für das trotzdem Erreichte um so größere Anerkennung.

Die Musik zu Joseph und seine Brüder verräth in jeder Nummer den verständnißvollen und begeisterten Schüler Gluck's. Der Ausdruck ist überall einfach, treffend und edel, die Declamation bei aller Correctheit und Feinheit ohne jeglichen Zwang. Der declamatorische Charakter herrscht allerdings im Großen und Ganzen vor und gibt den betreffenden Musikstücken jenes formale, academische Gepräge, das z. B. die erste Arie Joseph's charakterisirt und direct an Gluck erinnert. War ja Gluck's Musik die Fackel, woran der junge Méhul sein Talent entzündete und welche er zeitlebens in Verehrung festhielt. Man kennt die hübsche Anecdote aus Méhul's Jünglingsjahren, wie er sich zur Generalprobe von Gluck's Iphigenia in Aulis in's Theater eingeschlichen und, ganz begeistert von dem Werke, beschlossen hatte, in einer Loge versteckt bis zum nächsten

Abend im Theater zu verweilen, um der ersten Vorstellung ja gewiß zu sein. Aus diesem Gluck'schen Logenwinkel ist Méhul eigentlich nie wieder ganz herausgekommen. Obwol von Natur ein bewegliches und vielseitiges Talent, blieb er doch von Gluck's typischer Ausdrucksweise entschiedener beherrscht, als seine ebenso Gluck-begeisterten Collegen Cherubini und Spontini. Sie sind kühner, wärmer, leidenschaftlicher. Und Mozart vollends, mit dem man allzu schmeichelhaft Méhul einst gern verglich! Letzterer erinnert in manchen Wendungen an Mozart, weil er ihn studirt hatte und ihm überdies zeitlich noch nahestand — zwischen der Begabung dieser beiden Tondichter liegt eine Welt. Und dennoch können wir eine Bemerkung hier nicht unterdrücken, welche Méhul sogar Mozart gegenüber zu statten kommt. Die ganze Rolle Joseph's in der Méhul'schen Oper erinnert in ihrem milden, leidenschaftslosen Wohlwollen und Edelmuth auffallend an Mozart's Titus, und nicht zum Vortheil des Letzteren. Die Oper Titus ist das Werk eines ungleich größeren Genies, aber sie gehört einer theilweise unwahren, vorwiegend modischen Richtung (der der alten Opera seria) an, während das Genre des Joseph ein durchaus edles, wahres, eminent dramatisches ist. Joseph hat den Titus überlebt.

Die gänzlich schmucklosen, ernsten Weisen Joseph's wirken tiefer und überzeugender auf uns, als dessen römischer Doppelgänger Titus mit seinen Passagen und Rouladen und der gefälligen Süßigkeit seiner Melodien. Wir finden diese Erscheinung in allen Kunstgebieten wieder: Werke, die über ihr individuelles Talent hinaus gefallen, weil sie einer reinen und schönen Stylgattung angehören. Die compacte Gruppe französischer Dramatiker aus der Revolutions- und Kaiserzeit: Méhul, Cherubini, Catel, Lesueur, Berton, Isouard, wirkt als ein so achtunggebietendes Ganzes zum großen Theil durch den künstlerischen Adel der Gattung. Diese geschlossene Phalanx verdient in der Musikgeschichte alle Ehren, und Deutschland hat sich der ausgedehnten Gastfreundschaft nicht zu schämen, die es jener französischen Schule auf allen Bühnen durch Jahrzehnte erwiesen hat. Die deutsche Opern-Production nach Mozart's Tod mußte beschämt gegen die französische zurückstehen, sie hat von der Zauberflöte bis zum Freischütz ein einziges Werk von mo-

numentaler Bedeutung aufzuweisen: Fidelio, und ein einziges von ungewöhnlichem Erfolg: Die Schweizerfamilie.

Wer von Méhul's Werken nur den Joseph kennt, wird diesen ohne Zweifel für eine nur aus innerem Drang entstandene, naive Schöpfung eines Talentes halten, das von Haus aus auf das Einfache und Kunstlose angelegt war. Und doch belehrt uns die Geschichte eines Anderen. Méhul hat in seinen früheren Opern fortwährend experimentirt, nach Neuem und Ueberraschendem gesucht. Seine Tendenz zum Raffinirten, sein häufiges Umformen des Styls, sein ehrgeiziges Rivalisiren mit bestimmten gefeierten Werken und Componisten weist auf eine krankhafte Unruhe des Schaffens und auf ein vorwiegend reflectirtes Talent. In seinem „Uthal" verbannt Méhul die ganze Oper hindurch die Violinen, um durch die isolirte Klangfarbe der Violoncells und Bratschen ein Ossian'sches Halbdunkel über die Stimmung zu breiten. Im Ariondant macht er das wunderliche Experiment, den Uebergang vom Gesang zur gesprochenen Prosa dadurch zu vermitteln, daß er die Musikstücke mit enharmonischen Rückungen und harten Uebergängen schließt, welche das Ohr irreführen und die ursprüngliche Tonart sollten vergessen lassen. Die Oper: L'Irato schreibt er absichtlich im italienischen Styl und läßt sie als das Werk eines italienischen Maestro aufführen, um gleichzeitig seine Ueberlegenheit und die Kritiklosigkeit des französischen Publicums zu beleuchten. Erst nachdem eine Reihe von theatralischen Niederlagen ihn von der Erfolglosigkeit einer neuerungssüchtigen, effecthaschenden Musik überzeugt hatte, schlug er plötzlich in seinem Joseph den Ton schlichtester Einfachheit an. Musikalisch frischer und origineller scheint uns der Componist trotzdem in seinen besten komischen Opern, namentlich der in Deutschland einst hochbeliebten Une folie (die beiden Füchse). Die Romanze: Je suis encore dans mon printemps hat einen melodiösen Reiz und eine innere Bewegtheit, wie wir sie kaum in einem Stücke des Joseph wiederfinden. Der Werth dieses Letzterer ruht weniger in musikalischen Einzelheiten, als in der streng einheitlichen, stylvollen Behandlung des Ganzen. Ueberall finden wir den Geist der Worte und der Situation in den einfachsten, treffendsten Ausdruck gefaßt; wir begegnen nicht dem kleinsten Zierrath, keiner

applaussüchtigen Trivialität, keinem frivolen Effect. Ein milder Hauch von Weisheit und Frömmigkeit schwebt über dem ganzen Bilde. Dies ist der „einfache, biblische Geist“, den C. M. Weber so sehr an Méhul's Joseph bewunderte. Daß diese keusche Enthaltsamkeit der Musik im Verlauf der Oper zur Einförmigkeit führt und der Hörer mehr Farbe und Bewegung wünscht, ist natürlich. Gewisse musikalische Gewohnheiten Méhul's, z. B. seine Vorliebe für Rosalien, das ermüdende Wiederholen desselben Motivs auf allen erdenklichen Tonstufen*, das allzulange Festhalten desselben Rhythmus u. dgl. unterstützen nur zu sehr, was im Joseph ohnehin zur Monotonie verleitet. An dramatischer Kraft und Bewegung steht die meisterhafte Scene Simeon's im ersten Act obenan; die Gesänge Joseph's, Jacob's und Benjamin's sind voll Haltung und edlem, oft rührendem Ausdruck, doch nicht ohne Neigung zur Weichlichkeit. Man darf wol behaupten, daß Méhul den günstigsten Vorzug des Buches, die Abstufung der Charaktere, nicht im vollen Maß benützt hat. Vom kindlichen Benjamin bis zu der Hoheit Jacob's haben alle seine Charaktere, selbst Simeon, einen Familienzug von Sentimentalität, auf welchen erst der Darsteller das Persönliche, Bezeichnende aufsetzen muß.

Für deutsche Sänger neuester Aera, für unsere Afrikanerinnen und Holländer bietet die Méhul'sche Oper eigenthümliche Schwierigkeiten: durch die Einfachheit der Musik und die gesteigerten schauspielerischen Anforderungen. Nicht allein nimmt das gesprochene Wort einen ganz unverhältnißmäßigen Raum ein: die Sänger, die schon mit dem Sprechen meist auf gespanntem Fuße stehen, haben auch im Spiele sehr schwierige Momente zu bewältigen. Joseph, der, seit dem Erkennen seiner Brüder und seines Vaters fortwährend in heftigster Gemüthsbewegung, sich dennoch zurückhalten und verstellen muß, ist eine schwierige dramatische Aufgabe; Simeon erfordert geradezu einen ausgezeichneten Schauspieler. Benjamin freilich scheint das Einfachste von der Welt; wie wenigen Sängerinnen ist aber das Einfachste auch natürlich?

* Am auffallendsten geschieht dies wol mit dem Motiv: „Pardonnez-nous“ in dem D-dur-Allegro des großen Ensembles im dritten Act.

Ueberall, wo Comödie gespielt und gesungen wird, ist auch Boïeldieu zu Hause, wenigstens seine Weiße Frau. An vielen deutschen Bühnen erscheinen, wenngleich flüchtigen Fußes, auch Johann von Paris und das Rothkäppchen. Wiederholt haben wir diese drei bedeutendsten Opern Boïeldieu's gehört. Die Vergleichung derselben bietet großes Interesse, denn die Laufbahn dieses Meisters zeigt uns kein bloßes Wiederholen und Stehenbleiben, sondern eine fortschreitende Entwicklung, deren hervorragendste Spitzen eben jene drei Opern bezeichnen. Johann von Paris (1812) war die erste Oper, mit der Boïeldieu nach seinem mehrjährigen russischen Aufenthalte (er hatte ihn auch künstlerisch ein wenig eingefroren) sich den Parisern wieder vorführte. Der Erfolg war glänzend, und bald gab es kein Haus in Frankreich und Deutschland, wo nicht die Romanze vom Troubadour erklang. Es ist charakteristisch für Boïeldieu's Talent, daß es zuerst in den Salons durch einige Romanzen bekannt wurde und auch den ersten theatralischen Erfolg (Ma Tante Aurore) einer Romanze verdankt hat.*

Die Romanze, die musikalische Lieblingsform der Franzosen, spielt in allen Opern dieses Componisten eine glänzende Rolle; der ganze Johann von Paris ist eine Art Romanze unter den Opern. Die Töne, welche die Weiße Frau so voll und reich anschlägt, klingen hier schon sehr bestimmt an; alle Formen sind knapper, Erfindung und Combination einfacher, der Ausdruck oberflächlicher,

* Das Schicksal dieser pikanten Oper steht in der Theatergeschichte wol einzig da. „Ma Tante Aurore" wurde im Jahre 1802 zum erstenmal im Théâtre Feydeau gegeben, und man hatte sich schon früher in den Café's gegen die Novität verschworen. Bis an den Schluß ging noch Alles gut; wie aber da der listige Bediente als Amme verkleidet mit zwei Kindern auf den Armen erscheint, brach der Sturm los; selbst eine allerliebste, von Martin rührend vorgetragene Romanze konnte die Pfeifer nicht beruhigen. Unter dem größten Tumult kam das Finale zu Ende. Und nun ereignete sich etwas Ungeahntes. Nachdem das Publicum das Stück mit dem tollsten Lärm ausgepfiffen hatte, forderte es die schöne Romanze der Amme, die unter dem Lärm verloren gegangen war, einhellig noch einmal und applaudirte sie lebhaft. Von der nächsten Vorstellung an wurde der ganze dritte Act weggelassen und der zweite mit jener Romanze geschlossen, welche die Oper gerettet hatte und fortan auch auf dem Repertoire erhielt.

die Effecte schüchterner, aber die Persönlichkeit des Componisten steht schon in festen, gewinnenden Contouren vor uns. Vom musikalischen Standpunkt bildet Johann nur ein Präludium, ein reizendes allerdings, zur Weißen Frau. Der schwache Punkt Boïeldieu's, wie der französischen Musik überhaupt, nämlich der Mangel an Innigkeit und Vertiefung des Gefühls, liegt im Johann viel auffälliger als in der Weißen Frau, deren graziöses Lächeln doch häufig vom Hauche der Empfindung erwärmt wird. Das Geständniß Johann's mit dem folgenden Liebesduett ist die erste und einzige Situation in der Oper, wo nach Scherz und Intriguenspiel das Herz in seine Rechte tritt, und gerade hier bleibt uns, charakteristisch genug, die Musik so gut wie Alles schuldig. Auch sonst finden sich im Johann trockene, nüchterne Stellen, mehr aufgeblasen als erfüllt von galanter Ritterlichkeit und Gloire — das Vorherrschen des marschartigen markirten Viervierteltactes in der ganzen Partitur ist bezeichnend dafür. Das Anmuthige und Geistreiche schlägt aber mit einem unwiderstehlichen Ausdruck von Natürlichkeit darin vor und wird wol lange noch den Sieg der kleinen Oper entscheiden.

Zwischen Johann von Paris und der Weißen Frau liegt noch in Boïeldieu's aufsteigender Laufbahn eine bemerkenswerthe Mittelstation: Das Rothkäppchen (1819), das als Stück vielleicht minder wirksam, gegen Johann von Paris entschiedene musikalische Fortschritte bekundet. Le petit chaperon rouge von Boïeldieu zählt gegen 60 Jahre, ist also in der Gesellschaft der heute sich herumtummelnden Opern bereits eine Respectperson von ehrwürdigem Alter. So entrückt ist dieses Werk den Erinnerungen unserer Generation, daß sie selbst von dessen Libretto meistens unrichtige Vorstellungen hegt. Die Oper Rothkäppchen behandelt weder das alte Kindermärchen mit seiner naiven Tragik, noch die künstlich lallende, altkluge Dramatisirung von T i e c k, in welcher die Vögel Unsinn sprechen und der Wolf mit dem Hund philosophische Gespräche führt. Der Titel von Boïeldieu's Oper ist eigentlich nur eine witzige Anspielung an das Original-Märchen, dessen Inhalt sammt Wolf und Großmutter die beschreibende, mit zahlreichen Erklärungen ausgestattete O u v e r t u r e zu schildern unternimmt. Rothkäppchen ist in der Oper ein unschuldiges Bauernmädchen, das leicht

unschuldig sein kann, weil sein rothes Käppchen als zauberkräftiger Talisman gegen jede Anfechtung schützt. Auf dieses Rothkäppchen lauert kein wirklicher Wolf, sondern ein Prachtexemplar aus dem moralischen Hundegeschlecht der Verführer von Profession: Baron Rudolph. Ihm fällt das Unwiderstehlichsein ganz so leicht, wie Rothkäppchen die Tugend, denn auch er besitzt einen Talisman in Form eines Ringes, dessen Glanz jedes Mädchen berückt. Im Walde lauert der Baron dem Mädchen auf, das auf dem Wege zu einem alten Einsiedler begriffen ist. Die Zauberkraft des Ringes versagt aber kläglich vor dem Talisman der rothen Mütze; wüthend über diese Niederlage, eilt Rudolph in die Einsiedelei voraus und erwartet, als Eremit verkleidet, den Besuch Röschens. Diesmal hat der Wolf seine Beute beinahe schon gefaßt — da tritt der echte Klausner rechtzeitig als Retter ein, entdeckt in Rothkäppchen eine heimliche Nichte des Barons und vereinigt sie mit dem Grafen Roger, der in Schäfertracht bereits ihr Herz gewonnen. Die große Einfachheit der Handlung und ihre Motivirung aus einer hier gänzlich unnothwendigen Zauberwelt sind dem modernen Geschmack ziemlich fernegerückt. Insbesondere für Zwitter wie der Eremit haben wir nicht mehr das rechte Verständniß; gerne sehen wir diesen erhabenen Zauberer als umgekehrten Samiel jedesmal über den Hintergrund der Bühne marschiren, so oft der Tugend Gefahr droht; wenn er aber im letzten Act persönlich und sentimental wird, sein Leben beklagt und ein baldiges Absterben wünscht, so werden wir ungeduldig wie bei einem schlechten Spaß. Offenbar stammt dieser Klausner direct von dem zaubernden Prinzen-Erzieher Alcidor aus Isouard's Cendrillon ab, sowie „Rose d'amour“ (Rothkäppchen) von Aschenbrödel selbst. Der Einfluß dieser Isouard'schen Oper auf Boïeldieu's Rothkäppchen scheint uns in Text und Musik unzweifelhaft; er findet auch eine historische Bestätigung in der ungeheuren Beliebtheit Aschenbrödels bei dem damaligen Pariser Publicum und dem eifrigen Bestreben Boïeldieu's, seinen mächtigen Rivalen Isouard im gleichen Genre zu überflügeln.

An die Composition des Rothkäppchen hatte Boïeldieu, bekanntlich ein Künstler von peinlichster Sorgfalt, mehrere Jahre rastloser Arbeit verwendet. Sie durften ihn nicht reuen, denn der Erfolg

der Oper war ebenso glänzend als anhaltend. Wir begreifen ihn vollkommen. Man denke sich nur fünfzig Jahre zurück und stelle sich gleichsam auf den historischen Isolirschemel jenes Zeitpunktes, wo all die reizenden Blüthen des späteren italienischen und französischen Singspiels noch nicht aufgebrochen waren und Le chaperon rouge die eben erstiegene höchste Spitze der komischen Oper in Frankreich bezeichnete. Rothkäppchen ist ein Werk von bewunderungswürdiger künstlerischer Einheit des Styls, von feinem Geschmack, niemals trivial oder übertrieben, und melodiös im Charakter jener musikalischen Conversation, welche die Franzosen vor Allem lieben. Feinheit und Eleganz walten vorherrschend, die Empfindung wird nur leicht gestreift, nirgends ins Herz getroffen; die Charaktere locken als scharfgezeichnete lohnende Contouren die ausmalende Hand des Schauspielers. Neben kleinen Romanzen und Couplets (wie die allerliebsten der Nannette im dritten Act) brachte Rothkäppchen große ausgeführte Nummern voll dramatischer Entwicklung, wie Rudolph's Duett mit Nannette und mit Röschen im zweiten, dann seine Arie im dritten Act — Musikstücke, welche die damaligen Normalmaße der Opéra comique (Johann von Paris mit eingeschlossen) beträchtlich erweiterten. Dies Alles erschien noch gehoben durch eine feine, bewegliche Instrumentirung, welche namentlich in Behandlung des Wunderbaren (Harfen-, Flöten- und Waldhornsolo's) als originell und effectvoll gerühmt werden durfte. Rothkäppchen war eben neu. Die Neuheit ist aber das wahrhafte rothe Käppchen, unter dessen Schimmer Melodien so zauberhaft hervorblicken, welche uns später, ohne das Käppchen, sehr menschlich und alltäglich dünken. Das rothe Käppchen der Boïeldieu'schen Oper erhielt sich lange wie neu; endlich begann es doch blaß und fadenscheinig zu werden. Noch immer sind wir uns der künstlerischen Vorzüge dieser Partitur wohl bewußt und hören Vieles daraus mit aufrichtigem Vergnügen. Als Ganzes hat sie die Zaubermacht über uns verloren, denn wir vermissen, was uns unmittelbar ergreift, packt, festhält, was uns nicht blos freundlich anregt, sondern auch ein wenig aufregt. Wir hören heute rascher und ungeduldiger, wir fühlen accentuirter und energischer, als unsere Vorgänger Anno 1818; die Instrumentirung dünkt uns matt und gleichförmig, die

Melodie nicht warm, die Harmonisirung nicht reich genug. Der Puls der ganzen Oper scheint uns zu langsam zu gehen. Ja wie eine brüderliche Auseinandersetzung kommt uns mitunter vor, was unseren Großeltern als glühende Leidenschaft erschien, z. B. Rudolph's Liebesgeständniß am Schluß des dritten Acts (Rose, daigne m'entendre!); die erste Romanze des Grafen klingt uns mehr im Tone gereifter Gouvernanten, als schwärmerischer Jünglinge, und an dem Lockenhaupt des salbungsvollen Klausners erblicken wir heutzutage, was man vor fünfzig Jahren nicht erblickte: ein böses Anhängsel.

Der Componist, welcher zuerst das gefeierte Rothkäppchen weit übertraf und es aus der ersten in die zweite Reihe der Repertoires zurückwarf, war Boïeldieu selbst mit seiner Weißen Frau. Dieses sieben Jahre nach dem Rothkäppchen componirte Meisterwerk steht gegen Boïeldieu's frühere Opern wie ein in Rosen- und Jasminfülle prangender Sommergarten gegen eine grün angehauchte, schüchtern knospende Frühlingslandschaft. Daß ein Tondichter sich in seinem fünfzigsten Jahre noch zu einer größeren Production aufschwingt, die an Jugendfrische, Geist und Wärme alle seine früheren Werke weit zurückläßt, ist ein seltenes Ereigniß. Rossini's letzte Oper, Tell, eine noch frappantere Erscheinung, war — was zu bemerken ist — ein vollständiger Stylwechsel, eine Transformation. Boïeldieu ist in der Weißen Frau seiner Individualität und seinem Styl durchwegs treu geblieben, aber seine Phantasie hat an Reichthum, sein Gefühl an Wärme und Lebendigkeit gewonnen; die etwas trockenen, spröden Wurzeln der französischen Melodik sind wie in frisches Erdreich gesteckt. Ja, in der Weißen Frau findet Boïeldieu's Musik zum erstenmale Momente von Genialität, während sie vordem doch vornehmlich als Product feinen Geschmacks und anmuthigen, beweglichen Geistes glänzte. In unseren Bemühungen, für dies interessante Phänomen äußere und innere Gründe aufzuspüren, hat uns schließlich ein einziges erklärendes Moment festgehalten, und das ist der Einfluß der Rossini'schen Musik. Daß die französische Kritik Boïeldieu gerade ob seiner gänzlichen Unabhängigkeit von Rossini preist und erst gegen Auber mitunter den Vorwurf des Rossini-Cultus ausspricht, darf uns nicht irre machen. Gerade die Jahre zwischen dem Rothkäppchen und der

Weißen Frau (1818 bis 1825) bezeichnen die Periode, wo Frankreich, das sich am längsten gegen Rossini abgesperrt hatte, seiner Fahne zu folgen begann. Rossini'scher Einfluß durchzog unsichtbar die Luft, wie Blumenstaub im Frühling. Boïeldieu aber, viel zu selbstständig und klug als Künstler, um Rossini's Aeußerlichkeiten nachzuahmen, war doch eine weiche, empfängliche Natur, ein poröses Talent möchten wir sagen, das die Atmosphäre der Zeit unwillkürlich einsog. Förmliche Anklänge an Rossini finden sich in der Weißen Frau nur ein bis zwei unbedeutende, aber der ungewöhnliche, stärkere Melodienduft, der die ganze Oper durchzieht, gemahnt uns wie ein Hauch aus den fernen Orangenwäldern Rossini's. Dieser Hauch fehlt in der Musik zum Rothkäppchen noch vollständig.

Die Weiße Frau, welche im ersten Jahre der Opéra comique eine Million Franken eintrug und daselbst im Jahre 1863 ihre tausendste Aufführung feierte, bildet den Höhepunkt Boïeldieu's nicht nur, sondern wol der gesammten komischen Oper der Franzosen.

V.

Rossini.

(Nekrolog.)

Gioachino Rossini, der genialste und populärste Tondichter Italiens, ist am 14. November 1869 in Paris gestorben*. Man kann nicht sagen, daß das Ereigniß unerwartet kam, die Krankheit und das hohe Alter des Meisters hatten darauf vorbereitet. Allein die finstere, unwiderrufliche Thatsache ergreift uns doch ganz anders, als die schlimmste Befürchtung, und kaum wird Jemand unbewegt die Kunde vernommen haben, daß dieses ruhmgekrönte, greise Haupt sich zu ewigem Schlafe gesenkt hat. Wie Goethe, an dessen olympisches Wesen er im Alter vielfach erinnerte, hat auch Rossini den Tod gefürchtet und jede Anspielung darauf vermieden. Er hörte gerne, wenn man ihm von irgend einem hochbejahrten Künstler erzählte, wie derselbe noch frisch und rüstig einhergehe. Unser Anakreon von Passy blickte gerne aus nach den theuren Häuptern seiner Altersgenossen und fühlte sich ermuthigt, wenn ihm keines fehlte. Vor dem frühen Grabe junger Unsterblicher, wie Chopin, Bellini, Donizetti, stand er wie vor einer unverständlichen grausamen Laune der Natur, aber der Tod seines Zeitgenossen Meyerbeer hat ihn tief beängstigt und ergriffen. Mit dem Heimgang Meyerbeer's war das Triumvirat der gefeiertsten Operncomponisten der Jetztzeit, war die musika=

* Ausführlicheres über Rossini's Leben und Persönlichkeit enthalten zwei Aufsätze in Ed. Hanslick's: „Aus dem Concertsaal" (Wien, Braumüller, 1870), p. 475 u. 525.

lische Tiara von Paris gesprengt. Vier Jahre später folgte Rossini, zuletzt (1871) Auber, der älteste von ihnen. Für die Kunst war Rossini seit vierzig Jahren todt. Nach seinem Meisterwerke, dem Wilhelm Tell, hatte er die Feder niedergelegt, um nie wieder eine Oper zu schreiben. Am Leben hängend mit der Zärtlichkeit eines Kindes, machte er sich wenig daraus, den Glanz seiner meisten Werke zu überleben, aber er verschmähte es, sich selbst wiederholend und nicht mehr einholend weiter zu schaffen und statt des Füllhorns allgemeiner Begeisterung das Almosen der Pietät entgegenzunehmen. Mit 37 Jahren! Freilich, es waren Jahre der Thätigkeit, der Freude, des Ruhms, wie sie wenigen Sterblichen vergönnt sind.

Rossini war zu Pesaro am 29. Februar 1792 geboren, drei Monate nach dem Tode Mozart's, als hätte dessen Geist sich wie Gott Wischnu eine neue Incarnation gesucht, um wieder auf der Erde zu wandeln. Jedoch entwickelte sich Rossini's Talent keineswegs so früh wie Mozart's, sondern erst ungefähr im zwölften Jahre und unter anhaltendem Widerstreben. Im Jahre 1810 trat er zuerst mit einer einactigen Oper im San Mosè-Theater zu Venedig vor das Publicum, welches den Versuch sehr beifällig aufnahm. Sein Talent entfaltete sich von da an in überraschender Fülle und Productivität; im Jahre 1812 brachte er nicht weniger als sechs dramatische Arbeiten, alle mit entschiedenem Erfolge, auf die Bühne, darunter L'Inganno felice und La Pietra del paragone, zwei Opern, die uns noch heute durch Melodienfülle und hinreißendes Temperament fesseln. Mit achtzehn Jahren hatte Rossini die dramatische Carrière angetreten, mit einundzwanzig war er der erklärte Liebling der Nation. Tancred hieß der entschiedenste Sieg seines Lebens, auf Flügeln der Melodie Di tanti palpiti zog der Ruhm Rossini's über die Grenzen Italiens, um bald halb Europa zu beherrschen. Tancred und Die Italienerin in Algier, beide im selben Jahre 1812 in Venedig gegeben, haben den Ruf des jungen Componisten für immer fest begründet und auch nach Deutschland verbreitet, wo Rossini vom Jahre 1816 an Mode wurde. Tancred (der uns jetzt sehr veraltet klingt) siegte mit der Naturgewalt einer überraschenden

revolutionären Erscheinung. Alles darin war dem damaligen Publicum Italiens neu: der Charakter der Melodien, die Modulationen, die Instrumentirung, vor Allem aber der lebendigere, natürlichere Ton des Ganzen, im Vergleiche zu den conventionellen Fesseln der bisherigen steifen Opera seria. Dieses frischere Leben und volksthümlichere Element hatte Rossini aus der ihm besonders ans Herz gewachsenen Opera buffa in die Adern ihrer vornehmeren, prätentiösen Schwester, der Opera seria, hinübergeleitet*. Nach der Aufführung des Tancred hatte Rossini in Italien keinen Nebenbuhler mehr, die großen Theater von Venedig, Mailand und Neapel stritten sich um jede seiner Partituren.

Von den Rossini'schen Opern, die sich noch auf dem Repertoire befinden, ist die Italienerin in Algier die älteste. In der Italienerin ist der specifische Rossini schon vollständig ausgeprägt. Die Individualität des Componisten lag in seinen ersten Werken fertig da. Keine der späteren komischen Opern Rossini's hat seiner musikalischen Physiognomie einen neuen Charakterzug hinzugefügt, nur reicher und bedeutender ist er geworden, wie die Vergleichung des späteren Barbiere oder der Cenerentola mit der Italiana oder dem Turco darthun. In der gleichmäßig heiteren, lachenden Farbe, worin schon Rossini's erste Lustspiele getaucht sind, war freilich ein Fortschritt kaum möglich; Scenen wie das Pappataci-Terzett, die Installation des Kaimakam, Isabella's Duett mit Taddeo, das Quartett im zweiten Act der Italienerin sind an Wirksamkeit und Leichtigkeit der Komik nicht zu übertreffen. Die ernsteren Stücke hingegen, die Arien namentlich, sind meist unbedeutend und veraltet. In der Italiana wird der frische jugendliche Geist, der das Ganze durchweht, stark abgeschwächt durch veraltete Formen und überladenen Rococo-Luxus: eine Mischung von Rosenduft und Puderstaub. Einem fabelhaften Wesen gleich ist die Rossini'sche Muse unsterblich zur Hälfte, zur Hälfte verstorben. Die letztere ist am wenigsten sichtbar in seinen

* Treffende Bemerkungen über diesen Punkt, insbesondere in Bezug auf die Oper Tancred bringt Otto Gumprecht in seinen geistvollen „Charakterbildern" S. 250. —

komischen Opern. Wie Talent und Naturell diesen Componisten vorzugsweise an das Heitere wiesen, seine Musik von vornherein zu einer idealen Darstellung des sanguinischen Temperamentes prädestinirend, so war diese Gattung auch noch speciell der geeignetste Ort für seinen überreichen musikalischen Zierrath. Wir nehmen das übermüthige Spiel der Gesangs-Virtuosität heute noch in Rossini's komischen Opern gerne hin, während die langen Solfeggien und Trillerketten in seinen Tragödien uns unbeschreiblich langweilen. Die Geschichte hat dies jetzt schon thatsächlich bestätigt: Held Tancred, der Italienerin an Jahren gleich und an Ruhm überlegen, ist diesseits wie jenseits der Berge von allen Theatern verschwunden, während die türkenbändigende Italienerin noch überall willkommen ist, wo man sie zu singen versteht. Was in Deutschland die Wirkung dieser Oper am meisten beeinträchtigt, ist ihr unsäglich albernes Libretto: die souveräne Sinnlosigkeit, die absolute Posse, bei der irgend etwas Vernünftiges zu denken unmöglich ist. Dazu gehören nicht blos italienische Darsteller, sondern auch ein italienisches Publicum und ein italienischer Carneval. Mit aufrichtigem Neide lesen wir heutzutage die Berichte über die ersten Vorstellungen der Italiana in Venedig — wie das Publicum sich fortwährend die hellen Thränen von den Backen wischte und froh war, wenn einmal eine sentimentale Nummer den Spaß unterbrach, dessen zwergfellerschütternder Wirkung man sonst hätte unterliegen müssen. Wir sind seit jener Zeit um 50 Jahre älter geworden und in Deutschland um 100 Jahre ernster.

Wenn man in der Literatur der älteren komischen Oper blättert, so kommt man auf die Vermuthung, daß es auf der Welt nichts Komischeres gebe, als einen Türken, und unmöglich etwas Ergötzlicheres, als einen solchen zu prellen. Insbesondere die Italiener haben die durch Weltverkehr und Handelsverbindungen ihnen nahegelegte Figur des Türken mit Vorliebe theatralisch ausgenützt. Zwei der berühmtesten Opern von Rossini (Die Italienerin in Algier und Der Türke in Italien) fußen auf dieser Muselman-Komik, ja, noch eine der neuesten italienischen Buffo-Opern, Pedrotti's Tutti in maschera, erklimmt den Höhepunkt des Humors, indem sie zum Schlusse dem echten Türken noch zwei

falsche beigesellt. Rossini schrieb die Italienerin in der Blüthenfülle seiner glücklichen Jugend, für die Venetianer obendrein, dieses fröhlichste, geistreichste, angenehmste Volk von Italien. In Venedig, wenn irgendwo, mußte die possenhafte Lustigkeit und das sorglose Melodien = Geplauder der Italiana Entzücken erregen. Die gefeierte Marcolini in der Titelrolle, Galli als Mustapha, Gentile als Lindoro wetteiferten an Schönheit und Virtuosität der Stimmen, der unvergleichliche Buffo Paccini improvisirte als Taddeo jeden Abend neue Späße und war selber so glückselig in dieser allgemeinen jubelnden Lustigkeit, daß er betheuerte, kein Vergnügen der Welt gehe ihm über eine solche Vorstellung der Italienerin. Unersättlich an dieser Oper, verlangten die Italiener bald ein Seitenstück dazu.

Rossini erfüllte ihren Wunsch im nächsten Jahre mit dem Turco in Italia, dessen Titel schon die Inversion des früheren Stoffes andeutet. Ein junger Türke, vom Sturme an die italienische Küste verschlagen, begegnet da einem hübschen Dämchen, in das er sich sofort sterblich verliebt. Unglücklicherweise hat die Angebetete nicht nur einen Gatten, sondern einen Liebhaber obendrein. Um den Ersteren zu necken, den Letzteren zu quälen, entfesselt sie ihre ganze Koketterie gegen den Türken, welcher würdevoll den Geldbeutel zieht und sie ihrem Manne abkaufen will.

Das Libretto ist ebenso possenhaft, als jenes der Italienerin. Am meisten veraltet würde heutzutage die Rolle des versescandirenden und opernstoffsuchenden Poëta erscheinen, eine einst hochbeliebte, fast stereotype Buffofigur, welche Rossini auch in anderen komischen Opern (Pietra del paragone und Matilda di Schabran) angebracht hat. Die Musik zum Turco gleicht zwillingsartig jener zur Italienerin; beide sind übersprudelnd lustig, gutmüthig und nachlässig wie die Jugend selbst, reich an leichten Melodien und langen, schwierigen Rouladen, hinreißend im Einzelnen und dennoch langweilig durch die süße Monotonie des Ganzen.

Im Jahre 1816 brachte Rossini sein Meisterstück im komischen Fach, den Barbier von Sevilla, und noch im selben Jahre seinen Othello. Der lustige Figaro und der wilde Othello sind also der Zeit nach Zwillingsbrüder. Sie gleichen sich auch in Ge-

stalt und Mienen mehr, als sie gern eingestehen, und als sie in so verschiedener Position von rechtswegen sollten. Ein ungerechtes Schicksal hat die beiden schönen und liebenswürdigen Brüder so verschieden gelenkt: dem Einen die Barbierschüssel, dem Andern den Feldherrnstab in die Hand gedrückt. Figaro reichte mit seinen Gaben und seiner Bildung prächtig aus; er ist das Ideal eines Barbiers und ein Prototyp für die komische Oper geworden. Othello, von Natur kaum minder begabt, entbehrt für seinen Beruf der Heldenkraft, des männlichen Ernstes; seine Seele besitzt nicht entfernt die Tiefe und Leidenschaft, die allein ein so furchtbar tragisches Ende möglich und begreiflich machen. Ueber die Trefflichkeit des Barbier braucht kaum noch etwas gesagt zu werden. Ein ursprünglicher Mangel Rossini's macht sich zwar auch hier geltend: der Mangel an Innerlichkeit und Empfindung. Die Musik zum Barbier ist überall glänzend, feurig, geistreich, nirgends warm und innig. Man sehe Rosina's kühle, tändelnde Arie, man sehe das steife, überladene Liebesduett im zweiten Act darauf an. Dieser Cardinalmangel in Rossini's Talent (derjenige von allen seinen Mängeln, welcher auch im Tell nur schwach verdeckt erscheint) macht sich in dem lustig sprudelnden Ensemble des Barbiere wenig bemerkbar; vielleicht kommt er sogar der Einheit des Bildes mitunter zu statten. Im Othello hingegen kommen wir über diesen Zwiespalt zwischen Stoff und Behandlung nicht hinweg; hier wird die innere Kälte und Leerheit, die tändelnde, glänzend geputzte Erscheinung unerträglich.

Wir möchten nicht behaupten, daß der Componist von der Bedeutung der Shakspeare'schen Tragödie im gleichen Maße keine Ahnung hatte, wie sein Textdichter, der als guter Gesellschafter und schlechter Poet bekannte Marquis Berio; allein die Kraft war ihm jedenfalls versagt, für den ungeheuren Inhalt Othello's auch nur einen nothdürftigen Ausdruck zu finden. In Bezug auf rein melodische Erfindung gehört Othello gewiß zu Rossini's üppigsten Producten; die Oper enthält, nebst vielem ganz leeren und längst veralteten Getändel, sehr reizvolle Musik. In Bezug auf seinen dramatischen Werth hingegen ist Othello meines Erachtens weit überschätzt. Die Ouverture ist die Einleitung zu einer opera

buffa; manche Nummern und Sätze von Nummern könnten, mit geändertem Text, gleichfalls Zierden der opera buffa bilden. Die beiden ersten Acte sind süße, glänzende Concertmusik, nichts weiter; Othello behaglich und pfauenstolz, Desdemona elegant und unbedeutend. Im dritten Act hebt sich Rossini als Lyriker zu ansehnlicher Höhe; in der großen Scene der Desdemona scheint der ernste Stoff es ihm doch ein wenig angethan zu haben. Der kurze Gesang des Gondoliers hat ein romantisches Helldunkel der Stimmung, wie es bei Rossini zu den allergrößten Seltenheiten gehört. Der Gesang Desdemona's zählt zu Rossini's schönsten Erfindungen; hier wird auch einige hundert Tacte lang der Ernst der Situation nicht von dem Schellengeklingel der Roulade unterbrochen. Leider ist das große Duett mit Othello, der Gipfelpunkt der Tragödie, wieder ganz unwürdig; die souveräne Coloratur zieht neuerdings ein, und zu Desdemona's schmerzlichem Ruf: „Non arestar il colpo, vibrato a questo core“ schäckert im Orchester ganz ungenirt das hüpfende Crescendo-Motiv aus Basilio's Verleumdungs-Arie. Wenn sich Othello durch seinen dritten Act auch in dramatischer Hinsicht aus dem übrigen Viertelhundert lyrischer Tragödien von Rossini heraushebt, so kann dies unser Urtheil doch nicht so weit einnehmen, daß es, abgesehen von dieser Vergleichung, einer verbreiteten kritischen Tradition folgen und in Othello eine Musik von seelenvollem Ausdruck, von dramatischer Kraft und Wahrheit zu erkennen vermöchte. Wie lebenskräftig steht nicht (um bei Rossini's nächster Umgebung zu bleiben) das zweite Finale aus Donizetti's Lucia neben dem ersten Finale des Othello, welches genau dieselbe Situation behandelt! Gegen eine noch größere und mächtigere Majorität der Kritik, welche in der Entwicklung der Musik überhaupt nur Fall und Verderbniß sieht (während, im Ganzen und Großen betrachtet, jede neue Periode nur andere Fehler und Vorzüge zeitigt), möchten wir zum Ueberfluß noch bemerken, daß an Wärme der Empfindung, an Wahrheit und Gewalt des dramatischen Ausdrucks die besten Opern Bellini's, Donizetti's und Verdi's den Othello unzweifelhaft überragen.

Es gibt wenig Componisten von dem Range Rossini's, welche es der Kritik so schwer machen, Entwicklungs-Perioden in ihnen zu

bestimmen, Wendepunkte des Styls und des Talents wahrzunehmen. Wo endet bei Rossini die Morgenröthe, wo beginnt die Sonnenhöhe, wo der Niedergang seines Talents? Mit seinem Tancred war der 21jährige Jüngling ein berühmter Mann, seine Individualität schien ausgeprägt und fest. Er blieb immer derselbe, und ward doch immer reicher; mit dem Barbier, Othello, Die Italienerin u. s. w. eroberte er die Welt, mit Mosè und Die Belagerung von Corinth auch noch die Franzosen. Zwischen diesen Werken lagerte immer wieder ganz Unbedeutendes und rasch Verlebtes; in jedem Jahr schien Rossini irgend einmal auf der Höhe seines gesammten Schaffens, in jedem auch wieder abgewirthschaftet. Ganz zuletzt brachte er noch den Wilhelm Tell, die merkwürdigste Empfehlungskarte p. p. c., die ein Componist von Rossini's Art zurücklassen konnte. Im Tell leistete Rossini's Talent nicht nur sein Höchstes, sondern etwas geradezu Anderes; dies Werk steht so eigenthümlich und isolirt gegen alles Frühere, daß es immer stillschweigend ausgenommen ist, wenn man von Rossini'schen Opern überhaupt spricht. Und als nach jahrelangem Verstummen der altgewordene Maestro mit einem Stabat mater hervortrat, da erwies sich seine musikalische Erfindungskraft jung wie zuvor. Und sein Styl? Er blieb, den Tell immer ausgenommen, im Wesen und in Aeußerlichkeiten unbeirrt. Wandlungen in seinem Styl offenbaren sich vielleicht nur einem durch liebevolle Prüfung geschärften Auge, allein vorhanden sind sie und interessant dünken sie uns auch. Anfangs schüttelte Rossini sorglos und fröhlich den reichen Blüthenbaum seines Talents, die niederregnenden Kelche hatten den unverfälscht italienischen, süßmonotonen Orangenblüthenduft, wie er uns ähnlich aus manchen Opern Cimarosa's und Paesiello's anweht. In dieser seiner ersten Periode (1809 bis 1814) schrieb Rossini fast lauter komische Opern, am liebsten eigentliche Possen; die einzige erfolgreiche Opera seria dieser Jahre war Tancredi. Im Jahre 1814 engagirte der unternehmende Impresario Barbaja (ein Mensch ohne Bildung, aber mit einer feinen Spürnase für alle aufkeimenden Talente) den jungen Componisten für eine Reihe von Jahren nach Neapel. Neue äußere Verhältnisse (zum Impresario) und innere (die Liebe zur Colbrand) wirkten hier auf seine Entwicklung, und so

schwach dieser Einfluß mitunter erscheinen mag, gestattet er dennoch, Rossini's achtjährige Thätigkeit für Neapel sammt dem darauf folgenden Jahre (Semiramis für Venedig) als eine Art zweiter Periode seines Schaffens anzusehen (1814 bis 1823). Contractlich verpflichtet, jährlich zwei neue Opern für Barbaja zu schreiben, ward Rossini nunmehr weit stärker als bisher zur ernsten Oper gedrängt; zu Barbaja's Vorliebe für letztere mochte manch' äußerer Umstand, darunter auch die Sitte beitragen, daß das Entrée zu ernsten Opern höher war, als zu komischen. Die namhaftesten Opern Rossini's aus dieser Periode waren: Othello, Elisabetta, Armida, Ricciardo e Zoraïde, Maometto II., sämmtlich für Neapel. Außerdem für Mailand und Rom: La Cenerentola, La gazza ladra, Matilda di Sabran, Edoardo e Cristina etc.

Ein Freund Rossini's sprach einmal die Vermuthung aus, daß dieser, falls er mit dem Reichthum Meyerbeer's zur Welt gekommen wäre, nie andere als komische Opern componirt hätte. Wahrscheinlicher ist, daß er dann gar keine componirt hätte. Indessen ist die vorwiegende Neigung und Befähigung Rossini's für heitere Stoffe damit richtig getroffen. Die Primadonna, für welche Rossini in Neapel zu schreiben hatte, war die schöne Colbrand, seine und Barbaja's unumschränkte Gebieterin. Ihre Stimme, vor der Zeit verblüht, eignete sich schlecht für den breiten getragenen Gesang; ihr Vortrag war virtuos, aber ohne Innerlichkeit, somit vornehmlich auf das Zierliche und Glänzende gewiesen. Was Wunder, wenn Rossini's Musik bald die Physiognomie seiner Geliebten annahm? In ihrem Geist, für ihre Vorzüge zu schreiben, ward erstes Gesetz für Rossini, dessen wahlverwandte Natur ihn allerdings in dieser Gefügigkeit nur allzusehr unterstützte. Seine Musik nimmt nun die ausgesprochene Tendenz zum Brillanten, Aeußerlichen, bis zur Ueberladung Geschmückten. Wer weiß, ob Rossini's Talent innerhalb seiner natürlichen Grenzen nicht doch einen tieferen, wärmeren Charakterzug angenommen hätte, würde damals die Primadonna seines Theaters und seines Herzens Pasta geheißen haben, anstatt Colbrand. Unmittelbar an die neapolitanische Periode schließen sich Rossini's Triumphe in Wien; aus einer italienischen Berühmtheit war eine europäische geworden. Weltruhm und Paris sind

aber nicht ohne einander zu denken. Was sich als neuer Charakterzug seiner letzten Periode äußert, ist mit Einem Worte der französische Einfluß. Unter diesem Einfluß entstanden die Belagerung von Corinth und Mosè in der neuen Bearbeitung, Graf Ory und Tell; sie bilden gewissermaßen Rossini's dritte Periode (1824 bis 1830). Er hat französische Elemente weit weniger auf sich wirken lassen, als seine Vorgänger, Cherubini und Spontini, weit weniger als seine Nachfolger, Donizetti und Verdi; allein entzogen hat er sich ihnen nicht. Seine Landsleute merkten diesen französischen Einfluß recht wohl, witterten ihn schon in der Semiramis (1823), nur daß sie denselben als „stilo tedesco“ bezeichneten.

Für die vollendetste Oper aus der zweiten Periode Rossini's gilt mit Recht La Cenerentola (Aschenbrödel). Cenerentola läßt einen duftigen Blüthenregen von Melodien auf uns niedergehen, eine Fülle einfacher, ungesuchter und doch nie fehlschlagender Effecte; ihre musikalischen Vorzüge, ihr rühriges dramatisches Leben stempeln sie zu Rossini's bester Opera buffa neben dem Barbier. Nach dem Barbier möchte ich für mein Theil sagen, ohne den alten Streit wieder anfachen zu wollen, in dem am Ende wol nur Vorliebe den Ausschlag gibt. Aus zwei Gründen fühlen wir uns dem Barbier von Sevilla doch unbedingter zugethan. Einmal ist er ganz aus Einem Gusse; wer es nicht weiß, daß Rossini diese Musik in einem Zug schrieb — sie war im selben Monat begonnen und vollendet — der müßte es ihr anhören. Die Erfindung ist noch sprudelnder als in der Cenerentola, die Melodie noch süßer, das Leben noch lustiger, der Spaß noch komischer. In der Cenerentola hat der Componist ganze Musikstücke aus seinen früheren Opern Pietra del Paragone, la Gazetta und il Turco in Italia eingefügt, der vielen Anklänge an den Barbier nicht zu gedenken. Sie ist langsamer und nicht aus Einem Stück entstanden, nicht in jenem fast übermüthigen Wurf der Begeisterung, welchem wir die lebensstrotzende Musik zum Barbier verdanken. Ein zweiter Gesichtspunkt ist das Verhältniß zum Text. Angenommen, die einzelnen Nummern des Barbier und der Cenerentola wären einander an absoluter musikalischer Schönheit Stück für Stück vollkommen ebenbürtig, oder der Vortheil der Cenerentola an größeren

Ensemblestücken gliche die Ueberlegenheit des Barbier in den Arien und Duetten vollständig aus. Wir würden uns dann doch der Wahrnehmung nicht verschließen können, daß der — hier wie dort glänzend repräsentirte — Charakter der Rossini'schen Musik ungleich besser zu den Figuren und Situationen des Barbier als der Cenerentola paßt. Rossini war jeder tiefere Herzenston versagt. Seine Musik ist immer glänzend, geistreich, tändelnd, auch da, wo wir sie innig, rührend oder leidenschaftlich wünschen. In der Sprache des Herzens sind ihm Donizetti, Bellini, Verdi unzweifelhaft überlegen, sie haben Accente der Sehnsucht und Leidenschaft angeschlagen, für welche der Leier des Pesaresers vielleicht nicht die Saiten fehlten, aber jedenfalls die Stimmung.

Rosina, das eitle, zu List und Schelmerei verzogene Trotzköpfchen, stimmt vortrefflich zu Rossini's Wesen; wir sehen sie in den Funkenrädern der Coloratur wie ein Feuerwerk abbrennen. Aschenbrödel hingegen, die liebe, rührende Gestalt, die Jedem von uns aus dem Märchen früh ins Herz hineinwuchs, unser Aschenbrödel denken wir uns doch anders als jene Rosina. Die Stellen, in welchen Rossini's Cenerentola etwas Anderes als Kehlengeläufigkeit zu zeigen vermöchte, sind verschwindend spärlich. Dieses italienische Aschenbrödel ist es in der That nur ihrem Kleide nach; ihr Gesang strotzt in Perlen, Sammt und Seide. Ein Vergleich mit der französischen Oper gleichen Inhalts ist lohnend. Isouard, obgleich ein ungleich schwächeres Talent als Rossini, ist trotzdem sowol der gemüthlichen Seite, als dem märchenhaften Zauber des Stoffes ganz anders gerecht geworden, und wir Deutschen mögen keines von beiden gerne missen. Cendrillon hat in der That auch auf den deutschen Bühnen eine viel bedeutendere Rolle gespielt, eine weit herzlichere Zuneigung genossen, als die glänzendere Cenerentola.

Schon die Umgestaltung der Handlung durch den italienischen Textdichter Feretti ist charakteristisch. Sei es aus weiser Furcht vor jeder Rivalität mit dem berühmten Operngedichte von Etienne, sei es aus richtigem Einblick in Rossini's Talent, kurz Feretti rückte sein Aschenbrödel aus der trauten märchenhaften Dämmerung in volles Tageslicht. Der Zauberer Alcidor wird zum fürstlichen

Privat-Secretär, der Feenarm, welcher das schlafende Aschenbrödel reichgeschmückt und unerkannt aus ihrer Küche in den Ballsaal trägt, zur bewußten, handgreiflichen Verkleidung, der verrätherisch kleine Pantoffel endlich zum prosaischen Armband, welches das Aschenbrödel selbst dem Prinzen als Erkennungszeichen einhändigt. Die komischen Figuren des Barons und des Stallmeisters und alle spaßhaften Motive werden stark in den Vordergrund gerückt. Rossini's Cenerentola muß man durchaus als komische Oper auffassen; Dichter, Componist und Zuschauer ergötzen sich an der allgemeinen Verwirrung, an der drastischen Komik, an dem heiteren Glanze der Scene. Ein tieferes Gefühlsleben klingt nicht an; aber Cenerentola ist liebenswürdig, geistreich, und insofern in einer aufrichtigen Heiterkeit ein Surrogat von Gemüth liegt, nicht gemüthlos. Den ersten Act kann man von diesem Standpunkte fast durchaus trefflich nennen; ein nicht immer wählerischer, aber echt lustspielmäßiger Ton von hinreißender Lebendigkeit weht durch Wort und Musik. Der zweite Act enthält zwei vortreffliche Nummern (das Duett Un segreto d'importanza und das große Sextett in Es-dur), leidet aber durch das peinliche Stocken der Handlung, welche, mit dem ersten Acte so gut wie zu Ende, dort höchstens noch eines entwickelnden Finales bedurft hätte.

Barbaja hatte in Neapel außer den beiden Theatern San Carlo und del Fondo auch die öffentliche Spielbank gepachtet, deren Ertrag zum Theil die Kosten der Oper decken mußte. Rossini selbst erhielt damals, außer seinem monatlichen Gehalt von 800 Francs, eine kleine Tantième von dem Erträgniß der Roulette. Als in Folge der Revolution vom Jahre 1820 die öffentliche Spielbank verboten wurde, verlor die Oper in Neapel ihre ergiebigste Hilfsquelle, und Barbaja entschloß sich, sein Glück in Wien zu versuchen. Mit einer vortrefflichen Gesellschaft, Rossini und dessen Frau (Isabella Colbrand) an der Spitze, eröffnete Barbaja im Jahre 1822 auf das Glänzendste die Saison im Kärnthnerthor-Theater, und zwar mit einer neuen Oper von Rossini: Zelmira. Noch in seinem letzten Lebensjahre sprach mir Rossini mit lebhafter Freude von jenem Wiener Aufenthalt und wie er da zum erstenmal ein vollkommen ruhiges, musikalisch aufmerksames Publicum kennen

gelernt. Rossini's Musik versetzte die Wiener in einen Rausch des Entzückens. Sogar der Philosoph Hegel, sonst nichts weniger als ein Musik-Enthusiast, zog mit an dem Siegeswagen des jungen Maestro und schrieb seiner Frau nach Berlin: „So lange ich Geld für die italienische Oper habe, gehe ich von Wien nicht fort.“ Die deutsche Kritik glaubte sich verpflichtet, achselzuckend und nasenrümpfend auf das „seichte und ungeschulte Talent“ Rossini's herabsehen zu müssen, in Wien geschah dies übrigens in viel milderer Weise, als in Berlin und dem übrigen Norddeutschland. Wenn Fétis behauptet, die norddeutsche Kritik habe sich „complètement inintelligent“ in Betreff der genialen Natur Rossini's gezeigt, so muß man ihm vollkommen Recht geben. Die deutschen Journale, zumal die Musikzeitungen der Zwanziger-Jahre bieten eine traurige Musterkarte von dünkelhaft absprechenden Urtheilen über die Unwissenheit Rossini's, die Trivialität der Italienerin in Algier, das lärmende Orchester im Barbier u. dgl. Während das deutsche Publicum oft nur zu sehr geneigt ist, sich für ausländische Kunstproducte zu interessiren und zu erwärmen, hat die deutsche Kritik von jeher die Tendenz zu dem anderen Extrem gehabt und italienische oder französische Componisten gern um so tiefer in den Staub getreten, je mehr Freude diese dem Publicum bereiteten. Von Wien wendete sich Rossini nach Venedig, wo er (1823) seine Semiramide aufführte, die letzte Oper, die er überhaupt für Italien schrieb.* Die Gleichgiltigkeit, mit welcher dieses Werk aufgenommen wurde, trug dazu bei, daß Rossini ohne Bedauern von seinem Vaterlande schied, um nach London und Paris zu gehen.

* In Semiramide und vielen anderen ernsten Opern steht Rossini noch mit Einem Fuße in den Traditionen der alten Opera seria, nicht nur in der Wahl des Stoffes, sondern auch in dessen musikalischer Ausführung. Heldenpartien wie Tancred, Arsace (in der Semiramis) u. A. sind für Frauenstimmen geschrieben, ein Nachklang aus der Kastratenzeit, der sich zuletzt noch in Bellini's Romeo findet. In der älteren Opera seria war die Baßstimme von großen Rollen ausgeschlossen. Noch in Rossini's Elisabetta finden sich zwei große Tenorpartien und kein Baß. Rossini war trotzdem der erste italienische Componist, welcher umfangreiche Baßpartien in die ernste Opereeinführte und dadurch die Heranbildung vorzüglicher Bassisten wie Galli, Lablache, Zuchelli, Ambrosi wesentlich förderte.

In Paris stieß Rossini auf mancherlei Schwierigkeiten. Seine Musik, sprudelnd, witzig, glänzend, ohne tiefere Empfindung, scheint dem französischen Charakter besonders verwandt zu sein, so daß man Rossini für geschaffen halten mochte, der Lieblingscomponist einer Nation zu werden, deren Lieblingsautor Voltaire ist. Trotzdem war Rossini's Wirkung in Frankreich bei weitem nicht so groß, noch so schnell wie in Deutschland. Theils war es jener „Patriotisme d'antichambre“, welcher nur einheimische Producte schätzt, theils der Zunftneid einer einflußreichen Componisten-Coterie, was sich dem Eindringen der Rossini'schen Opern entgegenstemmte. Namentlich der ehrgeizige Ferdinand Paër war unermüdlich im Intriguiren; er hat als Director der italienischen Oper in Paris das Kunststück zuwege gebracht, den Parisern Rossini acht Jahre lang zu verheimlichen. Im Jahre 1824 wurde nun Rossini zum Director der auf Rechnung der königlichen Civilliste verwalteten Italienischen Oper in Paris ernannt. Das Institut hatte an dem berühmten Componisten einen ebenso unzureichenden Director gewonnen, wie einige Jahre früher an der gefeierten Catalani. Rossini zog sich bald von der Theater-Direction zurück, nachdem er durch die Aufführung des Crociato die Bekanntschaft Meyerbeer's mit dem Pariser Publicum vermittelt hatte. In Paris spielt sich nun die letzte Periode von Rossini's schöpferischer Thätigkeit ab. Die eigenthümlichen und starken künstlerischen Anregungen, die Rossini in Paris und insbesondere von der französischen Oper empfing, blieben nicht ohne Einwirkung auf seinen Styl. Zwar wußte der immer bequemer werdende Maestro anfangs die Hoffnung der Pariser auf eine Reihe von Originalwerken zu täuschen und sie mit der Bearbeitung älterer italienischer Opern abzufinden. So entstand Le siège de Corinthe aus dem Maometto, Moïse aus dem älteren Mosè. Rossini hatte jedoch den Punkt erkannt, wo der musikalische Geschmack der Franzosen von dem seiner Landsleute abwich. Seit Gluck waren die Franzosen an dramatisches Leben, an declamatorischen Schwung, vorzüglich aber an kräftige, lebendig eingreifende Chöre gewöhnt. Rossini componirte in diesem Sinne größere dramatische Ensembles hinzu, und gerade diese mit Ernst und Sorgfalt gearbeiteten neuen Stücke, welche Rossini im

Moïse, Siège de Corinthe etc. dem dramatisch entwickelteren Geschmack der Franzosen darbrachte, bilden seitdem die Glanzstellen dieser Opern. Mosè, der mit Recht als eines der hervorragendsten Werke Rossini's geachtet ist, verschwindet demungeachtet immer mehr von den Bühnen. Man darf wohl der überwiegende Schuld dem Textbuch zuschreiben, das sich auf dem Theater von heute verwunderlich seltsam ausnimmt. Das Melodramma sacro — wie Rossini selbst seinen Mosè bezeichnete — gehört einer vergangenen Geschmacksrichtung, ja mit seinen tiefsten Wurzeln den Anfängen der Oper und des Oratoriums an. Unserer Zeit erscheinen biblische Handlungen für das Theater unzuständig. Die Oper, von allen dramatischen Gattungen am meisten an Aeußerliches und Conventionelles gefesselt, macht diesen Zwiespalt doppelt augenfällig. Zwar hat es der Dichter des Mosè (Totala der italienischen, Jouy der französischen Bearbeitung) vermieden, die biblische Handlung in ein reines Familiengemälde aufzulösen, wie dies in Mehul's „Joseph und seine Brüder" der Fall ist; im Gegentheil steht im Mosè immer das ganze Volk im Vordergrund der Handlung; das eingewebte bescheidene Liebesverhältniß zwischen Anaide und dem egyptischen Königssohn beschränkt sich auf das Maß des unabweislichsten theatralischen und musikalischen Bedürfnisses. Hingegen vermag das Libretto die heroische und ethische Bedeutung Mosè's lediglich in einer Reihe äußerlicher Wunder auszudrücken, welche auf dem Theater immer nur den Eindruck geschickt ausgeführter Zauberkünste machen. Die egyptischen Plagen endlich lasteten physisch kaum schwerer auf dem heimgesuchten Lande, als sie ästhetisch auf der Rossini'schen Oper lasten. Ein ganzer Act, dessen einziger Gegenstand die Finsterniß ist, muthet dem Zuschauer große Fassung zu. Das Schlimmste ist, daß all' diese Aeußerlichkeiten nur dazu dienen, wie Blitze das fortwährende Stillstehen der Handlung zu beleuchten; das eigentliche Leben des Drama's, Fortschritt, Leidenschaft, Kampf der Gegensätze, fehlt. Wenn irgendwo die biblische Grundlage der Oper für all' diese dramatischen Mängel Ersatz bieten könnte, so müßte es — sollte man meinen — in England der Fall sein. Um so seltsamer, daß gerade in England diese Oper in ihrer wahren Gestalt verboten ist, und Mosè dort als „Peter der Eremit" figurirt oder doch lange figurirte.

Mit welchem Hohn haben dieselben Engländer die römische und neapolitanische Censur ob der Aenderungen des Ballo in maschera von Verdi überschüttet! Peter der Eremit gleicht die Rechnung auf beiden Seiten so ziemlich aus. Man kann an verschiedenen Stellen des Kopfes und des Herzens bornirt sein. Während in Italien und Deutschland der Stoff des Mosè die Opernmusik gleichsam zu heiligen schien (Mosè durfte so wie „Joseph und seine Brüder“ zu Zeiten, in welchen jede andere Theater-Vorstellung verboten war, zu wohlthätigem Zwecke gespielt werden), faßten die Engländer im Gegentheil die Opernmusik nur als eine Profanation der Bibel auf.*

Mehul's Joseph und Rossini's Moses (der in Wien in der Oper gleichen Namens von Süßmayer, zu Ende des vorigen Jahrhunderts, einen beliebten Vorgänger hatte) dürften als die letzten Ausläufer der biblischen Oper gelten; Verdi's Nabucco gehört nur scheinbar dazu. Rossini hat das eintönige Libretto mit mehr Kraft und Ernst durchgeführt, als man diesem Schmetterling unter den Componisten zutrauen sollte. Es ist nicht zu leugnen, daß ein Zug von Würde und Großheit durch diese Oper geht, welcher das Verdienst des Componisten ist. Erscheint nicht schon die Ausdauer und Selbstverleugnung merkwürdig, mit welcher Rossini das unverhältnißmäßige Vorherrschen des Chores trägt? Gleicht nicht jeder Act beinahe einem großen Finale? Im dramatischen Ausdruck ist Moses strenger und ernster, als (vom Tell abgesehen) irgend eine andere Oper des Meisters; den Othello überragt er in dieser Hinsicht weit. An veraltetem, virtuosem Coloratur-Geschnörkel fehlt es allerdings nicht; allein für Rossini muß der Aufwand immerhin mäßig heißen. Auch die Themen, deren heiterer Ausdruck zu ernsten Worten uns ein Lächeln ablockt, sind nicht allzu derb oder häufig;

* Einmal in das Gebiet der Censur-Anekdoten gerathen, vergönnen wir uns hier auch noch die Erinnerung, daß Rossini's Wilhelm Tell nicht blos in Italien bis auf die neueste Zeit unter dem Titel: Andreas Hofer gegeben wurde, sondern sogar auf dem Berliner Hoftheater (1830) in dieser unglaublichen Maske erschien. Erst im Jahre 1842 finden wir im Berliner Opern-Repertoire den wahrhaftigen Wilhelm Tell. (Vergl. das vollständige Verzeichniß bei V. Teichmann.)

den strengsten von Rossini's Landleuten, dürften sie kaum anstößig erscheinen. Derlei unbiblische Vergnügungen sind die A-dur-Polonaise, welche zu der Segnung der Knaben gesungen wird, das „lustige Märschlein der Juden," im rothen Meer u. A. Daß das sich anschließende Finale, welches Moses dem König Pharao zum erstenmal in seiner ganzen zürnenden Prophetengröße in Gegenwart des Volkes gegenüberstellt, daß dieses Finale genau mit demselben Thema beginnt, wie das erste Finale im Barbier (Eintritt des betrunkenen Soldaten: „Voi di casa!"), das wollen wir weniger zum Tadel gegen Rossini als zur Erwägung der wirklich oft komischen Vieldeutigkeit der Musik benützen.

Rossini's Landsleuten verdanken wir übrigens den Moses nur zur Hälfte; wie die Oper gegenwärtig vorliegt und auf unseren Bühnen gegeben wird, wurde sie für Paris umgearbeitet. Diese Umarbeitung war dem Inhalt und dem Umfang nach sehr bedeutend. Die ganze große Introduction des ersten Actes (bis zu dem Duett in A-dur) schrieb Rossini neu hinzu; sie ist ein Meisterstück, das mit einfachen Mitteln gewaltige Effecte erzielt. Der ursprüngliche (italienische) Moses begann mit dem gleichfalls pompösen und würdigen Ensemble, welches jetzt den Anfang des zweiten Actes bildet. Das effectvolle Finale des dritten Actes, dann die große Sopran-Arie mit Chor im vierten Act sind gleichfalls neu. Die Vergleichung der ersten Bearbeitung (1818 für San Carlo in Neapel) mit der zweiten (1827 für die Große Oper in Paris) bietet vielfaches Interesse und ist zur genauen Kenntniß Rossini's unentbehrlich. Rossini hat für das französische Publicum nicht nur viele Nummern (mitunter die besten) ganz neu componirt, er hat auch manche allzu tändelnde Gesangsstücke weggestrichen. Die Rouladen, insbesondere die specifisch Rossini'schen Triolenketten, sind theils entfernt, theils vereinfacht; die langen erzählenden Recitative gekürzt, hingegen erfuhr das Orchester sowol nach Seite des Gedankens (vorzüglich in ausdrucksvolleren Vor- und Zwischenspielen), als materiell im Nachdruck und Glanz der Klangwirkung eine erhöhte Bedeutung. Ohne den Kern seiner Individualität zu verletzen, zeigte Rossini ein feines Verständniß für den Unterschied eines französischen von einem italienischen Publicum, ja für die Eigenheiten des italienischen und

des französischen Sängers. Mehr als eine für Benedetti (Mosè) oder Rozzari (Amenosi) geschriebene Passage wurde für Levasseur und Nourrit charakteristisch umgeformt. Im Ganzen zeigt die Vergleichung beider Bearbeitungen, welcher Vertiefung und Bereicherung Rossini's Talent fähig war, sobald irgend eine äußere Nöthigung es von dem gewohnten Schlendrian fernhielt.

Außer diesen Bearbeitungen schrieb Rossini für Paris zwei neue französische Opern: Le comte Ory, ein elegantes, liebenswürdiges Lustspiel, und sein Meisterstück im ernsten Styl: Guillaume Tell. Von dem Tage der ersten Aufführung des Tell, dem 3. August 1829, kann man eine neue Phase der dramatischen Musik, und nicht blos in Frankreich, datiren. Nur Auber war ihm mit der Stummen von Portici (1828) in verwandtem Sinne, aber mit viel kleineren, fast liedartigen Formen, unmittelbar vorangegangen. Es folgte Meyerbeer, dessen Hugenotten (1836) wir uns ohne den Einfluß von Rossini's Tell kaum denken können. Eine so imposante Wandlung, wie sie Rossini, nachdem er an 40 Opern geschrieben hatte, schließlich im Tell aufweist, kommt in der Geschichte der Musik kein zweitesmal vor. (Etwas Aehnliches wiederholt sich neuester Zeit bei Verdi, in dessen Aïda.) Rossini's musikalische Erfindung hat hier ihre höchste Kraft erreicht; dabei fließt sie nicht mehr tändelnd, undramatisch, nachlässig dahin, sie strebt männlich, ernst, machtvoll empor. Schon als die Arbeit eines früher so leichtsinnigen, wenngleich stets genialen Schnellschreibers, der nun zu guterletzt alle seine Kräfte für ein ernstes, höheres Ziel concentrirte und steigerte, ist Tell eine denkwürdige That. Sie bleibt es auch, abgesehen von jener Reflexion. Die beiden ersten Acte gehören zu dem Schönsten, was die neuere Opern-Literatur überhaupt besitzt. Von Seite der Dichtung war Rossini weit schwächer unterstützt, als Auber in der Stummen, deren Libretto einen großen Fortschritt bezeichnete. Es ist für eine Oper noch immer vortheilhafter, eine stumme Heldin, als gar keinen hervorragenden Frauen-Charakter zu haben, wie dies bei Wilhelm Tell der Fall. In der Stummen läßt die Spannung des Textbuchs wie der Musik allerdings im vierten Acte nach, im Tell stockt der Fortgang schon im dritten, um im vierten gänzlich zu versiechen. Kann eine Heldenpartie sich

mächtiger einführen, als Wilhelm Tell im ersten Acte, und kann sie unbedeutender ausgehen? Wenige Opern haben auch in der Praxis so starke Kürzungen und Abänderungen erfahren, wie diese. In Paris spielte man jahrelang nur die zwei ersten Acte, und zahlreiche Bühnen gibt es noch, welche den ganzen vierten Act streichen und Geßler schon am Schlusse des dritten mit der Blitzesschnelle einer Improvisation erschießen lassen. Jouy's Textbuch ist ein verfehltes Gebäude, aber mancher breite Sonnenstrahl aus Schiller's Drama hat sich doch darein gefangen. Dieser Strahl deutscher Kraft und deutschen Gemüthes spiegelt sich auch in den zwei schönsten und großartigsten Partien der Musik: in den Chören der Introduction und der Rütli-Scene. Es klingt etwas wie ein Gruß von Mozart und Haydn heraus. Die Kunst, mit welcher hier idyllische Elemente in großartigen Dimensionen ausgebreitet und allmälig auf gewaltigem Fittig zu dramatischen Gipfeln emporgetragen werden, ist bewunderungswürdig und für alle Zeiten ihrer Wirkung gewiß. Wäre die Partitur des Tell so gleichmäßig und übereinstimmend, wie ihre Einzelnheiten prachtvoll sind, ständen insbesondere die beiden letzten Acte auf der Höhe der zwei ersten, so müßte das Werk nicht nur vollendet, sondern ohne Frage auch das vollendetste Rossini's heißen. Angesichts des Barbier von Sevilla läßt sich darüber streiten. Dieser gehört als eigentliche Buffo-Oper allerdings einer geringeren Gattung an und besitzt keine Nummer, die man isolirt den besten Musikstücken des Tell an die Seite stellen könnte; allein der Barbier ist ein viel einheitlicheres Ganzes und vollständig congruent mit Rossini's eigenster Natur, welche von Haus aus weit mehr dem Heiteren und Komischen zugewendet war, als dem Heldengedicht und der Tragödie. Ich bin sehr ungläubig in Bezug auf die angebliche Unsterblichkeit von Opern-Compositionen; das Studium der Geschichte der Musik, welche so viele unangezweifelte Unsterblichkeiten im Opernfache vorführt, die längst verschollen sind, kann in dieser Ketzerei nur bestärken. Wenn aber zwei moderne Opern das Verdienst und die Aussicht einer sehr langen Lebensdauer haben, so sind es gewiß Rossini's Barbier und Wilhelm Tell. — Aber so betrübend es ist, man muß beifügen, daß von allen Rossini'schen Opern nur noch Tell und der Barbier ihre volle Wirkung und Lebenskraft besitzen. Nur sie

sind in Wahrheit auf dem heutigen Repertoire heimisch und unentbehrlich. Nur hie und da, wenn vortreffliche italienische Sänger interveniren, kommen noch die Italienerin, Cenerentola, Mosè, Othello und Die Belagerung von Korinth zum Vorschein. Jede dieser Opern enthält einzelne wundervolle Nummern, aber mit jedem Jahre scheint ein immer größeres Stück der Partitur zu verblassen. Ohne den Schmuck vorzüglicher Gesangsvirtuosen, also durch die bloße eigenste Kraft der Musik, wirken diese Opern nicht mehr; sie sind daher auch von den deutschen Bühnen so gut wie verschwunden. Ernste Opern, wie Rossini's Tancred, Donna del Lago, Armida, selbst Semiramis kann man heutzutage nicht hören, ohne vor Langweile zu sterben. Aber auch die meisten von Rossini's komischen Opern, so entschieden wir sie den ersteren vorziehen, sind unwiderruflich veraltet und verloren. Man hat in Wien noch vor 20 Jahren versucht, einige solche Mumien abzuwickeln, z. B. das dreiaktige Dramma giocoso „Matilda di Schabran." Dieses ärmliche Product einer uns zeitlich noch nahestehenden aber geistig ganz entfremdeten Kunstepoche erfüllte uns fast mit demselben wunderlichen Erstaunen, wie etwa eine Oper von Jomelli oder Traëtta aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Schon die Libretti so vieler Opern à la Matilda di Schabran sind von antediluvianischer Abgeschmacktheit. Die Musik dazu ein Concert im Costüm, aber kein Concert spirituel. Wir sind es Gottlob doch schon entwöhnt, Figuren ohne die entfernteste Spur einer Charakterzeichnung und ohne die mindeste dramatische Handlung kommen und gehen zu sehen, blos um nach Bequemlichkeit Bravourarien zu singen. Natürlich singt auch einer wie der andere: der Wüthrich Corradino tritt mit schmelzendem Nachtigallenschlag auf, der verrückte Isidoro singt wie der kluge Arzt, dieser wie Matilde u. s. f. Wir sehen eben nicht Matilde, nicht Corradino, sondern die Primadonna, den ersten Tenor, — ein Puppenspiel-Verfahren, das bekanntlich in den Rossini'schen Opern am unbefangensten auftritt und seine Spitze in dem unsterblichen Ausruf eines Italieners beim letzten Act des Othello fand: „Großer Gott! der Tenor ermordet den Sopran!" So sind denn die Opern dieses genialen Erfinders bis auf wenige verschollen. Man darf die Gegenwart darob nicht schelten. Rossini hat sein geniales

Vermögen sorglos und leichtfertig verschwendet, er hat dem Modegeschmack und der eigenen Bequemlichkeit allzu willigen Tribut geleistet. Rossini's Musik, wie er sie gewöhnlich schrieb, trägt den Keim raschen Absterbens schon in sich, denn sie hat Glanz, Esprit, Sinnenreiz, aber kein Herz. Dazu kommt, daß Rossini funfzehn Jahre lang sich fortwährend selbst wiederholte und nicht müde wurde, musikalischen Zierrath, der mit dem Reiz der Neuheit drei Viertheile seiner Wirkung verliert, immer wieder in den Vordergrund zu stellen. Es konnte nicht fehlen, daß man dieser Ueberfülle von stereotypen Coloraturen, Triolen-Passagen, Bettelcadenzen, Crescendo's und Brillenbässen bald satt wurde. Lesen wir doch in der Correspondenz des größten und einseitigsten Rossini-Enthusiasten, Stendhal, aus Mailand schon in den Jahren 1820 bis 1822 wiederholt die Worte: „On se dégôute de Rossini", „Rossini ne fait que se répéter" u. s. f. Das war kein Wunder bei einem Componisten, der jährlich drei bis vier Opern schrieb und selten früher als vierzehn Tage vor der Probe zu schreiben anfing. Die Kunst durfte ihn im Genuß des Augenblicks nicht stören und hatte vor Allem für den Genuß des morgigen Tages zu sorgen. Die Flüchtigkeit, mit der Rossini seine Opern schrieb, fand ihresgleichen nur in der Bescheidenheit, mit welcher er von ihnen sprach. Was Rossini der Welt geworden wäre, hätte er zu seinem Genie den künstlerischen Ernst und die sittliche Kraft eines Mozart oder Beethoven besessen — das ist ein Gedanke, nicht auszudenken.

Nachdem Rossini im Jahre 1829 die Feder niedergelegt hatte, mit der er den Wilhelm Tell geschrieben, nahm er sie nur mehr selten und flüchtig zur Hand, um irgend ein Gelegenheitsstück, meist für seinen engeren Freundeskreis, zu componiren. Nur Eines derselben entschloß er sich zu veröffentlichen, das Stabat mater (1841), eine Composition, die zwar wenig kirchliche Würde, aber die blühendste Melodienschönheit offenbart. Zwei kleinere (ungedruckt gebliebene) Chöre: Chant des Titans und Chant de Noël, sendete Rossini im Jahre 1866 nach Wien zur Aufführung in dem von der Gemeinde für Mozart's Denkmal veranstalteten Concerte. In seiner Zuschrift bat er „um Nachsicht für die beiden bescheidenen Compositionen, welche nur das Eine Verdienst haben, von einem Greise zu kommen,

der stets ein Anbeter Mozart's gewesen". Die unbegrenzte Verehrung für Mozart bildete einen der rührendsten Züge in Rossini's Leben. Was ihm in der Tonkunst als das Größte und Herrlichste erschien, er faßte es in den Namen Mozart zusammen. Wie er Mozart musikalisch verwandt ist durch seinen feinen Formensinn, seine maßhaltende Grazie, seine schöne Sinnlichkeit, so theilte er auch sonst Manches mit ihm, z. B. die Fähigkeit, im größten Geräusch, von plaudernden Freunden umgeben und selber plaudernd zu componiren. Die meisten seiner Compositionen hat Rossini in solch lustigem Freundeskreis, während eines Festes oder Gastmals, componirt. Das Gastmal des Lebens ist zu Ende für den lebensfrohen, freundlichen alten Herrn. Er hat seine geliebten „Champs Elysées" verlassen, um jene sagenhaften elysäischen Felder aufzusuchen, wo die Schatten der großen Todten in seliger Ruhe und Heiterkeit lustwandeln. Er hofft wol nicht vergebens, daß Mozart ihm da entgegenkomme und ihm zurufe: Mein lieber Sohn!

VI.

Auber.

Am 13. Mai 1871 während der Schreckensherrschaft der Commune ist Auber in dem von den deutschen Truppen belagerten Paris gestorben. Unter Barrikadenlärm und Kanonendonner blieb der Tod des berühmten 89jährigen Meisters unbeachtet, erst am 15. Juli bereitete man ihm eine nachträgliche Leichenfeier. Was für welthistorische Ereignisse hat Auber mit erlebt! Die Hinrichtung Ludwig's XVI., die Schreckenszeit der ersten Revolution, Bonaparte's Siege und Kaiserreich, die Restauration, Louis Napoleon's Glück und Ende! Geboren wurde Auber in demselben Jahre, in dem Mozart seine Entführung aus dem Serail in Wien auf die Bühne brachte, und funfzehn Jahre vor der ersten Aufführung von Haydn's Schöpfung. Und derselbe Mann hat Gounod und Verdi, Offenbach und die Wagner'sche Zukunftsmusik mit erlebt! In all' diesen Wandlungen blieb Auber seiner Kunst in unermüdlicher Thätigkeit treu. Die Musik und Paris, das waren seine Götter, die beiden nie versiechenden Lebensquellen, die ihn frisch und glücklich erhielten. Wie liebte er sein Paris! Er verließ es niemals, selbst zur Sommerszeit nicht; ein Gang über die Boulevards, ein Ritt ins Bois de Boulogne ersetzte ihm Italien und die Schweiz.

Als ich im Frühling 1867 während der Weltausstellung Auber zuletzt sah, strahlte Paris in berückendem Zauber, der Hof Louis Napoleon's in seinem höchsten Glanze.* Niemand ahnte damals

* Mit Auber's Leben und Persönlichkeit beschäftigen sich ausführlicher zwei Aufsätze in Ed. Hanslick's: „Aus dem Concertsaal" (Wien 1870. Braumüller), S. 479 u. S. 530.

die Nähe so schrecklicher Katastrophen, am wenigsten der alte Herr selbst, welcher aufgeräumter als je in den Salons, in der Oper, in unseren Sitzungen erschien, allenthalben mit Ehren und Liebenswürdigkeiten überhäuft. Ganze Generationen waren nach ihm gekommen und vor ihm gegangen, er allein wandelte in seinem Uralter ungebeugt, lebensfroh, im vollen Sonnenschein des Glückes. Aber der Tod und das Unglück vergessen Niemanden. Frankreichs liebenswürdigster und berühmtester Künstler mußte 89 Jahre alt werden, um sein Paris von Parisern entehrt und zerfleischt zu sehen und inmitten eines wüsten Barricaden-Pöbels, unter dem Donner des Bombardements den letzten Athemzug zu thun.

Das richtige Datum von Auber's Geburtstag ist der 29. Januar 1782, so hat es Fétis von Auber's Vater selbst erhalten. Häufig findet man das Jahr 1784 angegeben — ein Irrthum, der übrigens nicht wie bei Beethoven, Weber und Meyerbeer aus der elterlichen Schwäche floß, ihr Wunderkind um zwei Jahre jünger zu machen. Im Gegentheil, Auber's Talent entwickelte sich spät, und er hat, ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, lange Zeit gar nicht daran gedacht, die Musik zum Lebensberuf zu wählen. Mit einigen Romanzen, Clavier- und Violoncellstücken machte er sich als Amateur in den Salons beliebt. Seine musikalischen Studien hatte er bei Cherubini ganz von vorn wieder angefangen und erreichte es im Jahre 1813, seine erste Oper: Le séjour militaire im Théâtre Feydeau (der damaligen Opéra Comique) zur Aufführung zu bringen. Sie gefiel nicht, und Auber mußte nach diesem Mißerfolge sich fünf Jahre lang bei allen Pariser Dichtern vergeblich um ein Libretto bemühen. Auf Cherubini's Verwendung gab ihm endlich Planard, einer der literarischen Machthaber des Théâtre Feydeau, drei Textbücher zur Composition. Zwei dieser Opern hatten das gleiche Mißgeschick* die dritte endlich: La Bergère châtelaine, erlebte eine glänzende Aufnahme und zahlreiche

* Adolph Adam, der Componist des Postillon, bat sich in späteren Jahren die Partituren desselben aus. „Was, um Himmelswillen, wollen Sie damit anfangen"? fragte Auber. „Es sind miserable Versuche!" „Desto besser", entgegnete Adam, „ich will sie meinen Schülern zeigen, so oft sie muthlos werden"

Wiederholungen. Auber zählte 38 Jahre, als er diesen ersten Erfolg errang; Rossini schied mit 37 Jahren für immer von der Bühne. Von der Bergère châtelaine, also vom Jahre 1820, datirt Auber's Berühmtheit. Seither hat er dem französischen Theater eine Reihe von mehr als 40 Opern geschenkt, welche fast sämmtlich die Zeitgenossen entzückten und von denen eine ansehnliche Zahl heute noch in unversehrter Frische wirkt.

Werth und Bedeutung Auber's stehen in der Musikgeschichte seit lange fest. Sie nennt Auber als einen der ersten Meister des musikalischen Lustspieles, für das er einen seiner Nationalität und den modernen Anforderungen entsprechenden Conversations-Styl ausgebildet hat, ohne der Melodie und Formschönheit ihr Recht zu entziehen. Gegen die andringende Uebermacht Rossini's hat Auber die französische Nationalität (ähnlich wie Weber die deutsche) glänzend repräsentirt und geschützt. Auber's Musik verkörpert alle anmuthigen, liebenswürdigen Seiten des französischen National-Characters; seine besten Opern sind Werke von allgemein giltigem, bleibenden Werthe, die schwächeren zum mindesten graziöses Geplauder eines Mannes von Geist. Je unbedeutender und trivialer seine Nachahmer sind, je ärmer mit jedem Jahre die Production komischer Opern überhaupt wird, desto werthvoller und erfreulicher erscheint, was Auber geschaffen. Die deutsche Kritik hat ihn anfangs recht klein gemacht, jetzt wächst der Mann im Sarge.

In der langen fruchtbaren Carrière Auber's pulsirt ein ziemlich gleichmäßiges rasches Tempo. Eigentliche Entwicklungs-Perioden, durchgreifende Wandlungen des Styls hat Auber nicht aufzuweisen, und die chronologische Folge seiner Opern spottet mitunter jedes Versuchs, das Wachsthum seines Talentes daran zu messen. Neben und zwischen seinen besten Werken stehen oft die allerschwächsten. Auch seine musikalische Herkunft war anfangs nicht so rein und ungemischt, als man jetzt leicht annehmen könnte. Im Großen und Ganzen genommen erkennt man allerdings Auber sofort als die directe Fortsetzung Boïeldieu's. Gibt es doch wenig große Kunstgebiete, in welchen eine so merkwürdige Einheit und Stetigkeit der Entwicklung herrschte wie in der französischen Opéra comique, wie

sie von Grétry, Philidor und Monsigny begründet, von Isouard und Boïeldieu auf eine größere poetische und musikalische Höhe gehoben, endlich von Auber, Adam, Thomas rc. weitergeführt wurde. Auber's erste, nicht durchgefallene Oper La Bergère châtelaine (1820) ist ein schwacher, verwässerter Boïeldieu, mit einigen aufleuchtenden Momenten von Eigenthümlichkeit. Um diese Zeit begann Rossini Europa zu beherrschen. Die Manier desselben nahm plötzlich einen erstaunlichen Einfluß auf Auber, sei es, daß dieser wirklich davon widerstandslos bezaubert war, sei es, daß er eine weitere Carrière in anderer Weise nicht mehr für möglich hielt. Thatsache ist, daß seine nächste Oper Der Schnee (1823) nicht Auber's eigene Sprache, sondern ein verdorbenes Rossinisch spricht. Die Arien sind — dem Gebrauch der französischen Oper ganz zuwider — mit Coloratur überhäuft; diese Coloratur ist die specifisch Rossini'sche, daneben die Triolenketten, Orchester-Crescendo's und Felicità-Schlüsse, wie man sie frischweg aus dem Tankred abschreiben kann. Einzelne Nummern von anmuthigstem, echt französischem Reiz blühten inzwischen, recht eigentlich Blümchen im Schnee. Große scenische Gewandtheit und dankbarste Ausstattung der Rollen thaten das Uebrige, um der Oper glänzende Erfolge zu verschaffen. Henriette Sonntag nahm damit Wien und Berlin im Sturm. Heutzutage erscheint uns dieser Erfolg aus der Partitur allein kaum mehr erklärlich. Auber lebt darin wie ein Amphibium; seine musikalische Individualität und jene Rossini's sind eigentlich so verschieden, wie Land und Wasser. Nun, sollte man glauben, würde Auber in dieser für ihn so erfolgreichen Rossini'schen Manier fortarbeiten. Das gerade Gegentheil geschah. Gleich die Oper des folgenden Jahres, Leocadia, enthält sich aller Coloraturen, und die nachfolgende — Auber schrieb jährlich eine, auch zwei Opern — Der Maurer, läßt von Rossini'scher Manier kaum eine Spur mehr finden. Im Maurer (1825) haben wir im besten Sinne echt französische Musik und zum erstenmal den echten Auber, wie wir ihn seither kennen und lieben gelernt. Le Maçon (Maurer und Schlosser) ist das Muster eines musikalischen Genrebildes; leider nur noch einmal, und nicht mit gleichem Gelingen, hat uns Auber in der Braut (Le fiancée) das gemüthliche Kleinleben des Bürgerthums geschildert. Der Maurer darf neben

dem idealeren Fra Diavolo als die schönste Blüthe des Auber'schen Talentes betrachtet werden, beide behaupten jederzeit einen Ehrenplatz in der Geschichte der komischen Oper.

Drei Jahre nach dem Maurer und Schlosser erschien Auber's Meisterwerk im ernsten Style: Die Stumme von Portici. Und was finden wir zwischen diesen Beiden? Die flache, wieder von Rossini'schen Anklängen wimmelnde „Fiorella," welche die Ueberraschung nicht ahnen läßt, welche gleich darauf das erstaunlich gewachsene Talent ihres Componisten in der „Stummen" der Welt bereiten würde. Die in der ganzen Welt epochemachende Stumme von Portici (1828) war Auber's erster Versuch in der großen Oper! Ein merkwürdig Beispiel, wie ein doch immerhin begrenztes Talent mit der Größe seiner Aufgabe zu wachsen vermag. Niemand würde dem leichten Chansonier der komischen Oper einen so fortreißenden dramatischen Zug, so glänzendes Pathos und solche Beherrschung großer Situationen zugetraut haben. Sogar Leidenschaft und Innigkeit, die beiden schwächsten, oft auch ganz mangelnden Elemente Auber'scher Musik, leuchten manchmal in der Stummen mit überzeugender Kraft empor, am schönsten in den Melodramen Fenella's.

Die Stumme von Portici, welche über ihrem Lorbeer noch die Krone einer großen geschichtlichen Bedeutung trägt, stand an der Spitze der nun folgenden neuen Richtung in der Großen Oper. Rossini's Tell (1829), Meyerbeer's Robert (1831) und dessen spätere Hugenotten verdanken ihr mächtige Anregung. Das Jahrzehnt 1828—1838 war für die Pariser Oper eine Periode von glänzender Fruchtbarkeit, es brachte Die Stumme von Portici, Tell, Zampa, Robert, Die Ballnacht, Die Jüdin, Guido und Ginevra, Die Hugenotten, Graf Ory, Zweikampf, Die Braut, Fra Diavolo, den schwarzen Domino, Postillon von Lonjumeau u. s. w. — Opern, die alle noch leben und wirken. Am merkwürdigsten ist jedoch die unmittelbare Aufeinanderfolge jener drei großen Opern, welche eine Revolution in der modernen Oper hervorbrachten: Auber's Stumme von Portici (1828), Rossini's Tell (1829) und Meyerbeer's Robert (1831). Ein Franzose, ein Italiener, ein Deutscher sind die Componisten; die Werke selbst, auf französischen Text für französische Sänger und Hörer componirt, in französischem Geiste gedacht und ausgeführt, sind dem

Wesen nach französische Opern, und die Büsten der drei Tondichter schmücken mit vollem Rechte das Foyer des Pariser Opernhauses. Die französische Nation war aus sich selbst heraus niemals sehr productiv in der Musik; man weiß, was ihre Oper von Lully bis auf Verdi den Italienern, von Gluck bis auf Meyerbeer den Deutschen verdankt. Besitzt aber das musikalische Erdreich Frankreichs auch nur geringe Fruchtbarkeit, so ist doch Paris ein wunderbares Treibhaus, dessen Wärme fremde Keime zu rascher, blühender Lebenskraft entfaltet. Mit solchen Blumen schmückte Paris jederzeit gerne seine heimischen Tempel. Aber darauf können die Franzosen sich doch etwas zugute thun, daß die erste jener drei, meist gleichzeitig citirten, epochemachenden Opern das Werk eines Franzosen ist. Gewiß lag damals in der Luft eine seltsam revolutionäre Gewitterschwüle, welche das fast gleichzeitige Auftauchen so ungewöhnlicher, wahlverwandter Productionen mit erklärt; in der Deutung und Zurückdeutung der politischen Einflüsse ist man aber seither zu weit gegangen. Als die Stumme entstand, welche zwei Jahre später in Frankreich und Belgien eine Art Revolutions-Festoper und demokratisches Théâtre paré wurde, da waren die politischen Gedanken der Herren Scribe und Auber sicherlich friedlichster Art. Die Stumme entstand als rein künstlerische Production und wirkt heute noch als solche mit echten Mitteln. Auber's Stumme hat, trotz ihres entschieden französischen Charakters, doch viel mehr südliches Temperament, mehr Glut und Lebensfülle, als andere französische Opern. In den Fischerliedern spiegelt sich das heitere Blau des neapolitanischen Himmels, und die Feuergarben des Vulcans sprühen aus den Rhythmen der Tarantella. Dieses instinctive Treffen der fremden Localfarbe erinnert unwillkürlich an die prachtvollen Landschaftsbilder in Schiller's Wilhelm Tell, dessen Schöpfer ebensowenig jemals die Schweiz betreten hatte, wie Auber den Boden Italiens. Mit Ausnahme weniger, etwas dürr und conventionell klingender Stellen (sie treffen die Rolle Alfonso's und einige Ensembles) fließt die ganze Musik so frisch, lebendig und ungezwungen daher, daß wir Kinder einer musikalisch grübelnden und raffinirten Zeit uns daran wahrhaft erquicken. Das Geistreiche darin erscheint nicht gezwungen, das Glänzende nicht überladen. Ohne Tasten und Suchen steht Auber

überall gleich mitten in der Handlung und leitet mit sicherer Meisterhand ohne Sprung und Umweg von einer Scene in die andere. Man sehe die Einführung des Schlummerliedes, den darauf folgenden Eintritt der Fischer, den rührenden Schluß des zweiten Actes, der nach vollem Chor in eine kleine mimische Scene ausklingt! Nur ein ungewöhnliches echtes Talent und die Hand eines Meisters konnten dergleichen schaffen. Ebenso die köstliche Balletmusik im ersten und dritten Act, welche zum erstenmal in der Großen Oper alles conventionelle Balletpathos abthut und das ganze Feld dem nationalen Charaktertanz einräumt. Die schwache Seite von Auber's Talent, oft geradezu dessen Grenze, liegt in dem stetigen (nicht blos momentanen) Ausdruck eines tiefen, den ganzen Menschen erfüllenden Gefühles — sie bleibt glücklicherweise hier fast gänzlich außerhalb der Aufgabe. Die einzige leidenschaftliche Liebe in der Oper ist stumm. Welche rührende Beredtsamkeit Auber dieser Stummen durch die Sprache des Orchesters leiht, ist für mich jedesmal der Gegenstand neuer Bewunderung. Die Rolle Fenella's besteht musikalisch aus einer Anzahl kleiner Bildchen von so scharfen, dabei leichten Umrissen und von so lebendiger Farbe, daß die neueste Schule, der man so gern die Erfindung der instrumentalen Taubstummensprache zuschreiben möchte, daran nur lernen kann. Außer der stummen Hauptpartie war es die hervorragende Verwendung der Chöre und ihr lebendiges Eingreifen in die Handlung, was seinerzeit in der Stummen überraschend neu erschien. Eine vorgeschrittene, moderne Regie ging hier mit dem Dichter und Componisten Hand in Hand; man liest, daß die Zuschauer anfangs fast erschrocken waren über die Naturwahrheit in der Kleidung, Haltung und dem Durcheinander dieser neapolitanischen Fischer und Lazzaroni. Die moderne, realistische Auffassung in Text und Musik muß wol auch als der Kern jener frappanten, epochemachenden Neuheit der Stummen bezeichnet werden, deren Publicum bis dahin an den akademischen Opernstyl und die großentheils antiken Stoffe Cherubini's, Sacchini's und Spontini's gewöhnt war. Mancher Spontini'sche Zug hat übrigens auf die Musik zur Stummen von Portici eingewirkt, am merklichsten in dem Freiheitsduett zwischen Masaniello und Pietro. Wenn ich nicht irre, war es Riehl, der Quellenfinder

verborgener Nothwendigkeiten, der eine tiefe Bedeutung für die moderne Oper darin sah, daß in der epochemachenden Stummen von Portici die Hauptperson — sprachlos sei. Das geistreiche Aperçu in Ehren, aber weder Auber noch Scribe hatten die entfernteste Absicht, dem Stummsein der Fenella eine tiefere Bedeutung unterzulegen; nicht dem Drang einer neuen Zeitidee, nicht einmal einem bizarren Einfall folgten sie damit, sondern einfach einer theatralischen Nothwendigkeit. Der Hergang ist interessant genug, und außerhalb Frankreich wenig bekannt. Masaniello's Schwester sollte so gut eine singende Person der Oper sein, wie die übrigen; ja die ganze Disposition des Stückes deutet darauf hin, daß Fenella als dramatische Sängerin Elviren ungefähr so gegenüberstehen sollte, wie Masaniello dem Herzog Alphons. Die Oper war vom Dichter und Componisten bereits in diesem Sinn skizzirt, als man an die Besetzung dachte. In Frankreich gehen die Autoren theatralischer Stücke nicht so idealistisch zu Werk, wie wir Deutsche, die wir zuerst in der Studirstube eine Oper an und für sich schreiben, und dann zusehen, wie dieselbe mit der Wirklichkeit sich absinden werde. An der Großen Oper in Paris hatte man nach dem Abgang der Madame Branchu keine dramatische Sängerin ersten Ranges, welche eine Hauptrolle wie Fenella mit Erfolg durchführen, und der gefeierten Coloratur-Sängerin Damoreau-Cinti, der Darstellerin der Elvira, würdig zur Seite stehen konnte. Hingegen besaß die Oper damals eine Tänzerin, Demoiselle Noblet, deren geistvoll charakterisirende Mimik gerade in rein dramatischen Aufgaben sich am bewunderungswürdigsten entfaltete. Die Leistungen dieses speciell mimischen Talents brachten Scribe und Auber auf die Idee, Masaniello's Schwester stumm zu machen, und sie der Noblet anzuvertrauen. Der Versuch gelang vortrefflich, ja dem Componisten wurde diese seltsame äußere Nöthigung geradezu eine Quelle der schönsten künstlerischen Motive. Die melodramatischen Musikstücke, welche Fenella's Scenen begleiten, bilden nicht blos die Juwelen der Partitur, sie gehören geradezu zu dem Ausdrucksvollsten und Feinsten, was die moderne Oper an dramatischer und dabei musikalisch schöner Charakteristik aufzuweisen hat. In Auber's Laufbahn nimmt die Stumme eine ähnliche Stelle ein, wie Wilhelm Tell unter den Werken Rossini's. Nur daß Rossini

mit dieser überraschend mächtigen Wendung seine Carrière beschloß, während die analoge Erscheinung bei Auber in dessen erste Periode fällt. Noch eine bedeutsame Aehnlichkeit verbindet diese beiden exceptionellen Schöpfungen: weder Tell noch die Stumme, obgleich sie den höchsten Aufschwung, das äußerste Aufgebot darstellen, dessen Auber's und Rossini's Talent fähig ist, können als die vollkommenste Blüthe desselben gelten. Beide Tondichter leisteten hier ihr relativ Höchstes auf einem Gebiete, das nicht ihr eigenstes war. Der Barbier und Fra Diavolo sind in sich abgerundeter und eigenthümlicher, sind vollkommenere Kunstwerke in ihrer Gattung als Tell und die Stumme. Auber wußte das offenbar; trotz des fabelhaften Erfolges der Stummen kehrte er gleich zur komischen Oper zurück. In der langen Reihe seiner 43 Opern begegnen wir nur sehr wenig ernsten, darunter nur zwei bedeutenderen und erfolgreichen: Die Ballnacht (Gustave) und der verlorne Sohn (L'enfant prodigue). Ein drittes, für die Große Oper geschriebenes Werk gehört dahin eigentlich nur wegen der überwiegenden Betheiligung des Ballets, es ist die halbpantomimische Oper: Der Gott und die Bajadère, deren Heldin, gerade wie Fenella, nicht zu singen hat.

Die Einführung einer stummen Hauptperson in die Oper war ein großes Wagstück. Es glückte vollständig in der Stummen von Portici, aber es glückte nur dies Einemal. Die dramatische Wirkung der Fenella und ihre meisterhafte Darstellung durch die Tänzerin Noblet erregte in Paris bald das Verlangen nach einem Seitenstücke dazu für die gefeierte Taglioni. Auber kam diesem Wunsche nach und schrieb mit Scribe 1830: Der Gott und die Bajadère, eine Oper, deren stumme Hauptrolle von der Taglioni dargestellt wurde. Die Bajadère, welche nicht wie Fenella blos als Schauspielerin, sondern auch als virtuose Tänzerin in die Handlung eintritt, sollte damit ihre stumme Vorgängerin überbieten, blieb aber weit dahinter zurück. Während Fenella sich dem musikalischen Organismus bescheiden ein- und unterordnet, beherrscht die Bajadère von Anfang bis zu Ende das Ganze und ruinirte damit dieses Ganze. Musikalisch betrachtet ist Le Dieu et la Bayadère* eine der schwächsten Opern

* Die der Theater-Censur mit Recht verübelte Uebersetzungs-Prüderie: Brahma und die Bajadère ist jedenfalls eine sehr alte. Die Oper wurde

des französischen Meisters. Von der melodischen Frische des im gleichen Jahre geschriebenen Fra Diavolo (1830) hat sie kaum einen Hauch; auf einige pikante Rhythmen, ein oder das andere charakteristische Ritornell (wie das G-dur-Andantino beim Einschlummern des Unbekannten) beschränkt sich die ganze Ausbeute, welche der Musiker aus diesem verwelkten Kram von Couplets-, Marsch- und Quadrillen-Melodien mit nach Hause nimmt. Die Schuld liegt nicht an dem angeblich unverhältnißmäßigen Vorherrschen des Tanzes in diesem Stück, das man fälschlich als ein Ballet, in welchem auch gesungen wird, bezeichnen hört. Es ist im Gegentheil eine Oper, in welcher auch getanzt wird, und zwar kaum mehr getanzt, als in den modernen großen Opern französischen Ursprungs. Dem eigentlichen Ballet, den Tänzen, ist in Auber's Partitur ein sehr mäßiger Raum angewiesen, weßhalb auch die meisten Bühnen, um das Ballet reichlicher zu beschäftigen, zahlreiche Tanz-Einlagen vornahmen. Das Charakteristische dieser Oper liegt darin, daß die Hauptperson (wie in der Stummen von Portici) nicht singt oder spricht; während aber Fenella blos auf Mienen- und Geberdenspiel angewiesen ist, hat die Bajadère neben der Pantomime auch noch von rechts- und berufswegen den Tanz. Dichter und Componist verwenden ihn als dramatisches Motiv sehr geschickt in jener Scene des zweiten Actes, wo der Unbekannte absichtlich Zoloë durch Zurücksetzung kränkt. Zu tanzen aufgefordert, bietet Zoloë ihre beste Kunst, ihre glühendste Empfindung auf, während ihr Heißgeliebter, eifrig mit den andern Bayadèren kosend, sie kaum eines Blickes würdigt. Immer tiefer und heftiger tanzt die Arme sich in den Schmerz hinein, und schließt endlich — mit einem Strom von Thränen. Das ist echt dramatisch empfunden und ein unvergleichlicher Vorwurf für eine Künstlerin, deren Talent nicht blos in den Beinen steckt.

Auf Auber's Stumme folgte die im Lustspielfach nicht minder epochemachende Oper Fra Diavolo. Sie hat noch keine Runzeln, diese frische, reizvolle Musik, welche bald ihren 50. Geburtstag

in Wien stets unter diesem Titel gegeben, desgleichen auf den meisten deutschen Bühnen. Freilich hat die Censur mit ihrem Brahma gerade den Unrechten erwischt, denn nach der indischen Mythologie kommt Brahma niemals auf die Erde, sondern nur Vischnu und Siva.

feiern wird. Scribe's vortreffliches Textbuch, das die Romantik des Räuberlebens mit der feinen Komik des Lustspiels trefflich ineinanderflicht und eine ganz neue drastische Figur, den reisenden Engländer, in die Oper einführt, findet in Auber's Musik eine durchaus meisterhafte Illustration.* Wir lieben und bewundern diese Oper nicht blos wegen ihrer blühenden und geistvollen musikalischen Erfindung, sondern fast ebensosehr um all desjenigen willen, was Auber darin zu vermeiden gewußt hat und was unsere heutigen Singspiel-Componisten nicht mehr zu vermeiden verstehen. Welche dröhnenden, reich mit Blech gefütterten Arien bekäme Fra-Diavolo heutzutage zu singen, welch herzbrechende Harfen-Arpeggien und Violoncell-Soli würden über die schlafende Zerline gebreitet! Auber, welcher heroische Scenen und dramatische Knalleffecte besser als Andere zu componiren verstand (siehe die Stumme und die Ballnacht), hält sich in Fra Diavolo durchaus maßvoll an die einfachsten Formen der Romanze und des Strophenliedes und weiß selbst in größeren Ensembles, wie in dem B-dur-Quintett des ersten Actes, in dem allerliebsten Terzett: Allons, ma femme, allons dormir, dann im Finale des dritten Actes den musikalischen Conversationston mit bewunderungswerthem Stylgefühl zu wahren. Hin und wieder erscheint auch ein dürres, dürftig harmonisirtes Motiv oder ein Trompeterstückchen, Alles aber stets so anspruchslos, natürlich und zum Ganzen passend, daß man nicht ärgerlich werden kann.

Was nun die nächsten sieben Jahre bringen, bewegt sich wieder bergauf, bergab: Die Bajadère, der Liebestrank (dessen Handlung fast identisch mit dem Donizetti'schen), der Schwur, die Ballnacht, Lestocq, das Pferd von Erz, die Gesandtin, der schwarze Domino.

* Der Kern der Geschichte ist nicht Scribe's Erfindung. Fra Diavolo, Chef des Brigands dans les Alpes erschien als Spectakelstück von Cuvellier und Franconi in Paris schon im Jahre 1808 und war eine Bearbeitung der früher sehr beliebten Oper La Caverne von Lesueur. Unter dem Titel: Die Räuber in den Abruzzen wurde diese berühmte Spectakel-Pantomime im Theater an der Wien im Jahre 1822 zum erstenmale mit beispiellosem Erfolge gegeben. Auber's Fra Diavolo erschien 1830 in Paris und noch im selben Jahre in Wien.

Auber's Erfindung zeigt sich noch stellenweise von unversehrter Anmuth und Frische, allein sie ermüdet schon häufiger und beginnt ihre Zuflucht zu oberflächlichem Geplauder oder raffinirten Effecten zu nehmen. Der schwarze Domino (1837), wol das Beste, was der Meister seit Fra Diavolo geschrieben, scheint mir ein Abschnitt, ein Uebergangspunkt, wenngleich kein scharf markirter. Auber's Liebenswürdigkeit und Esprit strahlen hier noch einmal in vollem Glanze, aber bereits mit entschiedener Bevorzugung des Pikanten und Tanzmäßigen.

Der schwarze Domino ist im eminenten Sinne liebenswürdig: all seine Vorzüge erscheinen uns größer durch die Anspruchslosigkeit, mit der sie auftreten. Scribe, den ein freundliches Geschick eigens für Auber geschaffen zu haben scheint, gerade wie Diesen für Jenen, hat im Domino eine seiner anziehendsten Handlungen gestaltet, ohne in seinen späteren Fehler, die allzu verwickelte Intrigue, zu verfallen. Auber's Partitur vereinigt alle Vorzüge, die ihn zum Meister des musikalischen Conversations-Lustspiels machen. Etwas eigenthümlich Glänzendes, Fröhliches, Chevalereskes durchströmt die ganze Oper. Der stark vorklingende Tanzrhythmus ist mit einer Grazie und Delicatesse behandelt, welche den Eindruck des Trivialen fernhält. Seichte Melodien, wie sie von neueren italienischen und deutschen Componisten so gern durch lärmende Instrumentirung und pompöse Schlußcadenzen aufgedonnert werden, gaukeln bei Auber immer nur wie Schmetterlinge über dem Wasserspiegel. Bei aller Lebendigkeit, mit welcher das Dramatische sich abspielt, wird doch nichts aufdringlich oder maßlos. Wo Töne aus tiefem, vollem Herzen erklingen sollen, da behilft sich Auber allerdings mit Surrogaten, aber wie fein sind sie gewählt, wie anspruchslos dargeboten! Der erste Act des Domino bietet der Musik am wenigsten Entfaltung und dies Mißverhältniß zwischen dem gesprochenen und gesungenen Wort wird in deutschen Vorstellungen ungleich lästiger als in französischen. Dafür besitzt dieser erste Act in dem Eingangsterzett Tout est préparé ein allerliebstes ausgeführteres Musikstück, das den Typus Auber'schen Styls ausgezeichnet repräsentirt. Auber's größte Virtuosität ruht in jenem zwischen Gesang und Declamation schwebenden Genre, das man kurz musika-

lische Conversation nennen kann. Die Leichtigkeit, mit welcher er in Stücken wie jenes Terzett aus erzählendem Geplauder in gesangvolle Melodie übergeht, unmerklich wieder in raschen Dialog umbiegt und so fort, ist bewunderungswürdig. Größere Ensemblesätze gerathen dem Componisten in der Regel sehr dürftig; immerhin hört sich der lärmende Cavalierschor im 2. Act von der Bühne besser an, als er sich Schwarz auf Weiß liest. Sehr hübsch ist das kleine Duettino Angela's mit Juliano; glänzend und dabei von feinster Zierlichkeit die Ronde Arragonaise. Sie wird nur von Angela's zweiter Solonummer übertroffen, der erzählenden Arie im 3. Act. In den Couplets des Gil-Perez und dem schnatternden Nonnenchor erhebt sich Auber's Laune zum wirksamsten, köstlichen Humor. Am Ende der Oper entläßt uns der letzte Tact so freundlich befriedigt, wie der erste uns heiter angeregt und gestimmt hat.

Von den wenigen ernsten Opern Auber's hat außer der Stummen größeren und nachhaltigen Beifall eigentlich nur die Ballnacht gefunden (Gustave ou le bal masqué.) Ein Schriftsteller, der in Sachen der Musik die glänzendsten Einfälle mit den schiefsten Urtheilen fast bewußtlos mischt, Heinrich Heine, äußerte einmal über Scribe und Auber, den Dichter und den Componisten der Ballnacht, treffend: „Beide haben viel Esprit, viel Grazie, viel Empfindung, sogar Leidenschaft; dem einen fehlt nur die Poesie, wie dem andern nur die Musik fehlt." Ist dies der Fall, dann muß man Beiden wenigstens eine große Kunst einräumen, im rechten Augenblick Chinasilber anstatt des fehlenden echten Metalls zur Hand zu haben. Dies Geheimniß des Fälschens besitzt namentlich der Musiker und wieder vorzugsweise in seinen großen Opern. In der Opéra comique ist das feine Talent Auber's so vollkommen auf seinem Platz, daß es kaum überschätzt werden kann; für den Ausdruck mächtiger Leidenschaften, tragischer Situationen, also in der großen Oper, muß es sich Gewalt anthun, wird leicht unwahr und forcirt. Da hilft denn die Kunst des Surrogates aus: es täuscht uns die geistvolle Conception, der sinnliche Reiz, die blühende Farbe beredt über die mangelnde Innigkeit und dramatische Kraft hinweg.

Die Epoche vom Maurer bis zum Domino, in ihren Spitzen

betrachtet, bildet die wahre Blüthen= und Erntezeit von Auber's Talent. So reizende Partien sich in den späteren Opern noch finden (vor Allem in Teufels Antheil, Krondiamanten und Haydée), das Ermatten der Erfindungskraft, das Schablonenmäßige der Form, die Herrschaft lockerer Tanzrhythmen ist doch nicht zu verkennen. Auch Scribe (durch 40 Jahre der treue, geistesverwandte Mitarbeiter Auber's) nimmt schließlich einen entscheidenden Einfluß auf dessen neue Wendung. Seine Textbücher zu den eben genannten drei Opern gehören zu den wirksamsten und spannendsten. Das technische Geschick, mit welchem z. B. Scribe in des Teufels Antheil seinen Stoff aus drei, sich immer dichter ineinander verflechtenden Theilhandlungen aufbaut, ist bewunderungswürdig. Nur der erste Act, welcher mit Exposition vollauf zu thun hat, streckt sich etwas breit und gönnt der Musik geringe Entfaltung; von da an steht die Handlung keinen Moment still. Bei Scribe müssen wir es allerdings mit einigen starken Unwahrscheinlichkeiten nicht genau nehmen; in der Oper glaubt man ja gern, zeigt sich nur das Geglaubte wirklich des Glaubens werth. Und dies ist hier der Fall. Ein Anflug von Wunderbarem (gleichsam eine Reminiscenz an die Herkunft der Oper) läßt ihr im komischen Fach gar nicht übel, zumal wenn es mit so anmuthiger Ironie behandelt wird, wie von Scribe. Dieses Genre — die Romantik mitten in ganz modernen Formen — handhabt er beinahe mit dem Recht und der Freiheit des Erfinders.

Allmälig jedoch werden Scribe's Opernbücher ausgearbeitete Lustspiele von so complicirter Intrigue, daß die Musik sich nirgends mehr lyrisch auszubreiten vermag, sondern, von der Handlung gehetzt, nur nebenherlaufend oder sprungweise sich geltend machen kann. Man denke an Zanetta, Sirene, die Barcarole, den Herzog von Olonnes und ähnliche Opern Auber's aus den Vierziger=Jahren. Die besseren dieser Werke, die, wie gesagt, noch immer viel Anmuth und Geist besitzen, errangen in Paris noch reelle, wenn auch nicht mehr so anhaltende Erfolge; sie drangen selbst nach Deutschland. Seit dem Verlorenen Sohn (1850) spann Auber nur mehr die dünnen weißen Fäden eines musikalischen Altweibersommers. Nichts von diesen Gespinnsten aus den Jahren 1850 bis 1867 vermochte aufrichtigen Beifall zu finden oder über die Grenzen Frankreichs

zu bringen. Es sind dies: Zerline, oder: der Orangenkorb, Marco Spada (veranlaßt durch ein Bild von Horace Vernet: Die Beichte des Räubers), Jenny Bell, Manon Lescaut, die Circassierin und die Braut des Königs von Garbes. Nur die Bewunderung für solche noch im höchsten Alter rege Schaffenslust und die Pietät für eine so blüthenreiche Vergangenheit breiten ihren verklärenden Schimmer darüber. Es fügte sich schön, daß gerade die allerletzte Oper des 86jährigen Auber: Le premier jour de bonheur, wieder glücklichere Einfälle und einen frischeren, melodiösen Zug aufwies, so daß ihre erste Aufführung in der Opéra Comique, im Februar 1868, aufrichtig und lebhaft ansprach und zu einem Triumph für den greisen Tondichter wurde. Das Werk, in welchem allerdings Tanzrhythmen und oberflächliche Conversations-Musik vorherrschen, hat mehrere Nummern von gediegenerem musikalischen Gehalt und reizender Originalität. Am Ende der Vorstellung wurde Auber von den Anwesenden mit stürmischem Jubel gerufen; da er sich jedoch weigerte, vor dem Publicum zu erscheinen, wartete die Menge draußen vor dem Opernhause, um da den Scheidenden zu sehen und noch einmal zu begrüßen. Und als der Greis sichtbar wurde, da erdröhnte die Luft von dem Vivatruf aus tausend Kehlen. Das war der rührende Ausgang des Ersten Glückstages, den Auber wol mit Recht seinen letzten nennen durfte.

Auber, — so sprach Dumas Sohn am Grabe des Meisters — Auber tritt aus den Reihen der Menschen nur, um für immer in ihrem Andenken Platz zu nehmen. Denn es gibt nicht Einen unter uns, der nicht seine frühesten Erinnerungen in eine Melodie dieses glücklichen Genius wiegen könnte. Seine unversiechliche Erfindung fließt seit einem halben Jahrhundert durch unsere Existenz, wie ein Bach aus natürlicher Quelle, Spiegel und Thau, Erfrischung und Lied zugleich. Wie viel Trauer hat er murmelnd fortgespült, wie viel sanfte Thränen in seinen krystallhellen Strom gemischt! Wie oft ließ dieser Zauberer uns die Sorgen auf den anderen Morgen vertagen und als der andere Morgen kam, hatten wir sie vergessen.

VII.

Meyerbeer.

(Mit besonderer Berücksichtigung seiner drei letzten Opern.)

Jede gute Aufführung von Robert dem Teufel oder den Hugenotten auf irgend einer Bühne irgend eines Landes gibt zur Stunde noch ein eklatantes Zeugniß von der Gewalt der Meyerbeer'schen Opern über das Publicum. Längst ist von diesen Melodien der Zauber der Neuheit, von diesen Bühnen-Effecten der Reiz der Ueberraschung gewichen, auch der so ärgerlich überschätzte persönliche Einfluß des Meisters ging mit ihm zu Grabe, und noch immer üben seine Opern eine Wirkung, wie sie nur von einer außerordentlichen musikalischen Erfindungskraft und einem ebenso außerordentlichen Kunstverstand ausgehen kann. Die innere Entwicklung Meyerbeer's, die Kräfte und Widersprüche seines erstaunlichen Talentes, die Thatsache unbestrittener Oberherrschaft seiner vielgeschmähten Musik werden eine tiefere und unbefangenere Untersuchung noch erfahren müssen. Wie wenig der Sache selbst mit unbedingter Bewunderung gedient ist, beweisen die meisten französischen Kritiken über Meyerbeer, deren maßloser Weihrauchqualm die Physiognomie des Componisten bis zur Unkenntlichkeit umnebelt*. Doch berührt uns der Enthusiasmus, mit welchem eine

* So ist Henry Blaze de Bury („Meyerbeer et son temps", 1865) gänzlich unzurechnungsfähig in seiner Vergötterung Meyerbeer's. Der Verfasser nennt den Propheten Meyerbeer's beste Oper, hat auch für Dinorah und den Nordstern nur die ungemessenste Bewunderung, erklärt den Schillermarsch für ein unsterbliches Meisterwerk und setzt die

fremde Nation die Vorzüge eines deutschen Künstlers hervorhebt, immer noch sympathischer, als der gehässige, impertinent wegwerfende Ton, in dem ein großer Theil der deutschen Kritik sich Meyerbeer gegenüber gefällt. Richard Wagner, dessen Rienzi, Tannhäuser, Holländer wir uns ohne Meyerbeer's Vorgang gar nicht denken können, urtheilt über Meyerbeer nicht, wie man über einen Künstler, sondern wie man über einen Verbrecher urtheilt. Aehnliche Verdicte, etwas länger oder kürzer formulirt, etwas milder oder etwas witziger ausgedrückt, finden wir zu Dutzenden in der deutschen gebundenen oder nichtgebundenen Musikliteratur*.

Es muß etwas Wahres an Börne's Behauptung sein, daß Undankbarkeit gegen die eigenen Landsleute im Charakter der Deutschen liege — sonst hätte Meyerbeer, der einzige deutsche Componist, der (mit Ausnahme R. Wagner's) seit 40 Jahren überhaupt theatralische Erfolge gehabt, und der seit C. M. Weber unstreitig unser größter dramatischer Musiker ist, in der deutschen Kritik doch nicht wie ein Sträfling behandelt werden können. Ja Meyerbeer gilt dieser Kritik gar nicht als Deutscher, denn er hat französische Libretti in Musik gesetzt. Nun hat Gluck seine sämmtlichen Opern französisch oder italienisch, Mozart neun Zehntheile seiner Opern italienisch componirt, — und doch leugnet Niemand, daß sie deutsche Componisten waren. Aber die „Vermengung der Style", die jeder Conservatoriums-Zögling mit Selbstgefühl an Meyerbeer verdammt? Gewiß hat Meyerbeer charakteristische Elemente des französischen und

Struensee-Ouverture an die Seite der Fresken von Cornelius zum Campo Santo! Ein musikalisch weit gebildeterer französischer Kritiker, Josephe d'Ortigne, versichert in seinem „Balcon de l'Opéra" man könnte den Mönchschor im 5. Act von Robert le diable für eine Composition Händel's oder Bach's halten und sagt von dem Terzett im 5. Act: „Ce Trio peut être comparé à ce que Freischütz, Fidelio et Euryanthe renferment le plus extraordinaire". (!)

* Der Verfasser der allerneuesten „Geschichte der Musik" (Herr Joseph Schlüter) versicherte uns, Meyerbeer sei nichts anderes, als „der von allen Nationen profitirende Jude, der Jude, welcher es dem hochverehrten Publicum auf jede Weise recht zu machen weiß"; — die Hugenotten und der Prophet aber seien schlechtweg „die Tendenz-Opern des modernen Judenthums gegen den demselben verhaßten Katholicismus"!

italienischen Styls in seine Ausdrucksweise aufgenommen; allein es ist keine Phrase, sondern vollständige Wahrheit, wenn Fetis — dessen Meyerbeer-Urtheil wir übrigens nur mit den größten Einschränkungen theilen — ausspricht, daß trotz dieser Stylverschmelzung jede Note in Meyerbeer's Opern Meyerbeerisch sei. Wir können in diesem Punkt Meyerbeer kaum anders richten, als Gluck und Mozart. Eine fleißige Beschäftigung mit den Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgängern dieser beiden Meister hat uns belehrt, daß in Mozart weit mehr italienische, in Gluck weit mehr französische und italienische Elemente vorwiegen, als bei Meyerbeer. Wir wüßten manches Stück in den Hugenotten, das in sehr schlimmem Sinn Meyerbeerisch ist, aber kaum eines, zu welchem ihm ein bestimmter französischer oder wälscher Componist Modell gesessen. Die chemische Analyse einer Musik auf ihre Nationalität ist übrigens nicht so leicht, am wenigsten in der Oper. Man versuche sie nur bei Spontini und Cherubini, welche doch der Vereinigung italienischer, französischer und deutscher Elemente ihre mächtigsten Wirkungen danken.

Im Jahre 1814 war es, daß der alte Salteri in Wien dem rathlosen Meyerbeer, dessen Abimelek eben durchgefallen war, nach Italien zu reisen empfahl, genau wie früher eine andere Wiener Musik-Autorität, Fux, den talentvollen Ignaz Holzbauer nach Italien instradirte, um dort „die deutsche Schwerfälligkeit loszuwerden" und „für den Gesang schreiben zu lernen". Diesem von Meyerbeer's Landsleuten so hart getadelten italienischen Aufenthalt verdanken wir die Sangbarkeit und schöne Sinnlichkeit der Melodien im Robert. Die Opern, welche Meyerbeer 1818—1824 in Italien und für Italien geschrieben, sind allerdings wie ähnlicher Modetand spurlos verschollen, selbst Il Crociato, welcher den Gipfelpunkt, zugleich den Abschluß seiner italienischen Periode bildet und auch in Deutschland (als „Kreuzritter in Egypten") sich lange mit glänzendem Erfolge behauptete. Wer je diese Partitur unbefangen geprüft hat, mußte über die ganz ungewöhnliche melodische und dramatische Begabung Meyerbeer's im Reinen sein. Allerdings steht der Componist hier noch immer im Schacht Rossini's, aber er ist darin zu bemerkenswerther Größe und Eigenthümlichkeit herangewachsen. Im Crociato sind

Musikstücke, die schon vollständig Meyerbeer'sches Gepräge tragen, mit einer Selbständigkeit erfunden, die nicht entfernt eine Verwechslung mit Rossini zuläßt, von einer dramatischen Energie durchglüht, wie sie Rossini zu jener Zeit nirgends erreicht hatte. Die Kreuzritter bilden den deutlichen Uebergang zu Meyerbeer's zweiter (oder wenn man die deutschen Jugendversuche gelten lassen will) dritten Periode. Nach dem Crociato, in welchem die grünen Feldzeichen einer anbrechenden Revolution sich schon überall hervordrängen, macht Meyerbeer eine lange Pause. Es ist eine Pause der Sammlung und inneren Einkehr; unser Tondichter fühlte sich in tiefster Seele unbefriedigt und zu Besserem, Größerem berufen. Diejenigen, welche immer bei der Hand sind, Meyerbeer kleinliche, eigennützige Motive unterzuschieben, mögen sich erinnern, daß Meyerbeer's Ruhm in Italien damals feststand und die Erfolge seiner italienischen Opern nichts zu wünschen übrig ließen. Auch wir bedauern die Jahre, die Meyerbeer den Italienern geschenkt hat; allein wem die italienische Vorschule bei Gluck und Händel recht ist, der sei wenigstens gegen die Meyerbeer's billig.

Im Juli 1830 war Robert le diable beendet und der Großen Oper in Paris übergeben, wo er jedoch — nach einem wahren Guerillakrieg gegen Mißgunst, Intrigue und Indolenz — erst am 21. November 1831 zur Aufführung kam. Der beispiellose Erfolg dieser Oper, die in allen Welttheilen eine Popularität erlangte, wie keine zweite, ist bekannt. Die Fülle origineller und reizender Melodien in Robert ist fabelhaft, ebenso fabelhaft ihr Bühneneffect. Mit seinen unmittelbaren Vorgängern, Tell und die Stumme von Portici, bezeichnet Robert eine neue Epoche der Großen Oper. In seiner Musik noch heute unverwüstlich frisch, wie Tell und die Stumme, steht doch Robert der Teufel neben ihnen im Nachtheil durch die Unwahrheit und Verschrobenheit der Dichtung.

Während im Tell und der Stummen mannhafte Charaktere in echt menschlichen Zuständen und Empfindungen sich bewegen und unsere Theilnahme fesseln, ist die Handlung des Robert ein wahres Fratzenspiel. Durch reiche Mannichfalt und Abwechslung, durch die Einmischung des Sagenhaften und Wunderbaren, durch einen ge-

schickten Bau endlich erweist sich das Buch zu Robert der Teufel außerordentlich günstig für den Componisten. Es ist schwer, über diese Vorzüge die prätentiöse Albernheit des dramatischen Inhaltes zu vergessen. Dieser fußt auf lauter falschen Contrasten. Der ärgste darunter ist Bertram, welcher als Teufel seinen Sohn zu verführen und zu verderben trachtet, zugleich aber als zärtlicher Vater denselben über Alles liebt. Diese Figur hat es vollkommen verdient, als Cabinetsstück verzerrter Romantik in der „Aesthetik des Häßlichen“ zu paradiren. Der Darsteller wird durch diesen falschen Contrast unwillkürlich zu dem Fehler verleitet, uns statt des Teufels einen sogenannten guten Menschen und statt eines guten Menschen einen dummen Teufel zu geben. Meyerbeer's Oper theilt nicht das Mißgeschick des Tell und der Stummen, im letzten Acte zu erlahmen; Dichter und Componist haben für den Schluß wahre Capital-Effecte verspart. Die Handlung wird nicht stockend, aber schlimmer als dies: sie wird lächerlich. Die Situation in dem Schlußterzett ist trotz der effectvollen Musik von ärgerlicher Komik. Robert, welcher weder gut noch böse, weder Mann noch Weib ist, sondern ein leeres Garnichts, schwankt nicht blos geistig, wie Vasco de Gama, zwischen seiner schwarzen und seiner weißen Geliebten, er läßt sich von ihnen handgreiflich bald nach rechts, bald nach links zerren. Er hat bis zum letzten Momente nicht die leiseste Idee, ob Bertram, ob Alice in diesem Seelenraufhandel den Kürzeren ziehen und ihn loslassen werden. Auf Bertram paßt das Wort aus Goethe's Faust: „Nichts abgeschmackter als ein Teufel, der verzweifelt.“ Die bedeutsame Idee des Kampfes zwischen Gutem und Bösem, zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit im menschlichen Gemüthe ist trivialer kaum dargestellt worden. Die naive Vorstellung der Sage kann man nicht ungestraft mit den raffinirtesten Opernmitteln auf der Bühne versinnlichen. Das populäre, packende Element, das in dem Libretto steckt, wollen wir damit nicht leugnen oder unterschätzen. Es ist unter Anderem durch die literarische Curiosität bestätigt, daß auf die ersten Pariser Berichte hin drei deutsche Theaterdichter (Holtei, Raupach und die Birch-Pfeiffer) sich sofort desselben Stoffes bemächtigten. In der Musik des Robert steckt kaum weniger Genie, als im Tell und der

Stummen. Aber Meyerbeer war, im Gegensatz zu Rossini und Auber, zeitlebens ein ängstliches Genie, und das unterscheidet seine Musik nachtheilig von der der beiden Anderen. Während im Tell und der Stummen Alles mühelos und natürlich hinfließt, hört man aus Robert das Berechnende, Experimentirende heraus, das, ändernd und nachkünstelnd, immer den natürlichen ersten Einfall überbieten möchte. Tell und die Stumme entstanden aus Einem Guß, sie waren von Haus aus so gedacht, wie sie aufgeführt wurden. Robert der Teufel hingegen war ursprünglich für die komische Oper geschrieben (offenbar unter dem Einflusse des Freischütz), mit gesprochenem Dialog und nachdrücklicher Verwerthung der komischen und populären Elemente. Raimbeaut agirte im vierten und fünften Acte, aus denen er nun herausgeworfen ist, als wesentlicher Vermittler des dramatischen Zusammenhanges; das gespenstische Nonnenballet war ursprünglich ein Schäferfest mit Nymphen und Amoretten. Die Unzulänglichkeit der Gesangskräfte an der Opéra Comique bestimmte Meyerbeer, den Robert für die Große Oper umzuarbeiten. Diese zwiespältige Herkunft macht sich in vielen Partien als Styllosigkeit bemerkbar, wenn sie gleich durch die knappen Liedformen der Frische und Popularität des Ganzen zu statten kam. An musikalischem Reichthum und blendenden Effecten übertrifft das Werk die beiden früher genannten Opern, aber in jedem Act des Tell oder der Stummen steckt mehr künstlerische Wahrheit, mehr idealer Gehalt, als im ganzen Robert.

Meyerbeer's Weltruhm konnte durch die Hugenotten (1836) kaum noch vermehrt werden; dem Kenner ließen sie aber Meyerbeer's Bedeutung noch ungleich größer erscheinen. Diese beiden Opern — so sehr man mit Recht gegen ihr theils gräßliches, theils frivoles Sujet, gegen manche Bizarrerie und Ueberladung der Musik eifern mag — werden immer den Namen höchst eigenthümlicher, genialer Productionen verdienen, in welchen ein ungemeiner Reichthum an melodiöser Erfindung mit einem eben so ungemeinen Kunstverstand Hand in Hand geht. Während im Robert mitunter deutsche, französische und italienische Elemente noch unvermittelt neben einander stehen, ist den Hugenotten eine viel größere Stileinheit nachzurühmen und entschiedeneres Vortreten des deutschen

Elements. Freilich tragen sie nothwendig von Haus aus die Physiognomie und den Zuschnitt der französischen Großen Oper; dennoch läßt die Musik nur in wenigen, meist untergeordneten Momenten den Deutschen verkennen. Ich kann mir kaum denken, daß ein anderer als ein deutscher Componist Stücke, wie die Waffenweihe, das Sextett, den Spottchor, Valentinen's Duette mit Raoul und Marcell, hätte schreiben können, von der Unzahl kleinerer geistvoller Züge und wunderbar stimmungsvoller Ritornelle zu schweigen, in die nur ein Deutscher sich mit solcher Liebe vertiefen konnte.

Dreizehn Jahre verflossen nach den Hugenotten, ehe Meyerbeer ein neues Werk an der Großen Oper aufführen ließ. Er mag nicht mit Unrecht gefürchtet haben, daß sein Culminationspunkt mit den Hugenotten erreicht sei; die Besorgniß, sich selbst nicht wieder einholen zu können, ließ ihn bis zum Jahre 1849 mit seinem Propheten zaudern. Der Prophet enthält musikalische Schönheiten von allererstem Rang und einen Reichthum genialer dramatischer Züge; allein schon das geradezu widerwärtige Textbuch, unter dessen Einfluß auch die Musik sich zu einer raffinirteren Unnatur und Effecthascherei verstieg, verwehrt die Gleichstellung dieser Oper mit den Hugenotten. Robert der Teufel, die Hugenotten und der Prophet sind zu allgemein bekannt, zu oft und ausführlich beurtheilt, als daß eine kritische Zergliederung derselben noch am Platze wäre. Eher dürften einige eingehendere Bemerkungen über die drei letzten Opern Meyerbeer's (die Afrikanerin, der Nordstern und Dinorah) gestattet sein.

In der Reihe von Meyerbeer's „Großen Opern" ist die Afrikanerin die nächste nach dem Propheten, zugleich die letzte. Zur Aufführung kam sie bekanntlich erst im Jahre 1865, nach dem Tode Meyerbeer's, der über den endlosen Vorbereitungen dazu am 2. Mai 1864 starb. Henri Murger, der humoristische Poet des „Kunst-Zigeunerthums" in Paris, führt uns in einem seiner Gedichte an das Bett eines genußmüden Roué, der sein Testament machen will. Es liege ihm nichts am Leben, versichert er dictirend seinem Notar, nur Eines beklage er: „Je suis de ceux, qui ne veront plus l'Afri-

caine!" Wir freuen uns, daß endlich die erste Aufführung ähnliche betrübende Scenen unmöglich gemacht hat. Es ist ein colossaler Genuß, den wir überstanden haben. Von einem ästhetischen Aufnehmen und Genießen kann man kaum mehr sprechen, wo es sich in erster Linie um die Frage des „Aushaltens" handelt. Die Componisten der großen fünfactigen Opern wüthen gegen ihr eigenes Fleisch; trotz aller nachträglichen Reductionen bewirken sie doch nur, daß das Publicum entweder erst zum zweiten Act erscheint, wie in Paris, oder vor dem fünften fortgeht, wie in Wien. Mitunter werden sogar beide Mittel combinirt. Nun ist aber ein vorzeitiges Ermüden und Abstumpfen der Zuhörer in der Afrikanerin von ganz besonderem Nachtheil, weil gerade die beiden letzten Acte dieser Oper die weitaus besten sind.

Wer von dem Textbuch einer großen Oper Höheres verlangt, als die Geschicklichkeit musikalischer und decorativer Gelegenheitsmacherei, der muß Scribe's Afrikanerin entschieden für ein mittelmäßiges Werk erklären. Gegenüber den handgreiflichen Mängeln und Schwächen dieses Libretto's kommt die Kritik höchstens in die Verlegenheit, wo anzufangen. Die früheren Textbücher Meyerbeer's trugen allerdings auch schwer unter der Last unmotivirter Effecte und innerer Widersprüche, aber es lag ihnen doch eine bestimmte leitende Idee zu Grunde, sie arbeiteten, gleichviel mit welchen Mitteln, von einem Centrum zur Peripherie hin. In der Afrikanerin wird augenscheinlich von einer bunten Peripherie aus — der Schilderung exotischer Länder und Menschen — das Centrum gesucht. Die Handlung hat keine zusammenhaltende ideelle Einheit. Die Oper exponirt sich in großen historischen Verhältnissen; die Interessen des Staates, der Wissenschaft, der Weltcultur stehen allein im Vordergrund und machen sich gegen den Fanatismus der Unwissenheit und Orthodoxie geltend. Noch im zweiten und dritten Acte ist Vasco der kühne Seefahrer, wenngleich sein Heldenthum durch jämmerliche Nebenumstände schon einen gemischten Eindruck macht. Zwischen den drei ersten und den beiden letzten Acten klafft aber in der dramatischen Entwicklung ein förmlicher Riß. Die weltgeschichtlichen und nationalen Interessen sind abgethan, wie die Portugiesen in Diego's Schiff, und die Handlung verschrumpft zu einer rein

individuellen Liebes- und Großmuthsgeschichte. Den Charakteren fehlt Energie, logische und sittliche Wahrheit. Der historische Vasco de Gama ist zum gewöhnlichen Opernhelden zugerichtet und benimmt sich selbst als solcher ungewöhnlich gewöhnlich. Er wird weniger zwischen zwei Welttheilen als zwischen zwei Frauen hin- und hergeworfen, von denen er stets diejenige liebt, mit welcher er sich gerade allein befindet. Schon im Kerker behandelt er Selica mit einer leidenschaftlich erhitzten Dankbarkeit. — „Du bleibst bei mir in Leid und Freud', bald wird uns lachen die glücklichste Zeit," ruft er aus, Selica ans Herz drückend. Zwei Minuten später verschenkt der Edle seine Selica ohneweiters und unaufgefordert als Sklavin an Ines. Im dritten Acte betritt er tollkühn das Schiff seines Feindes, nur um die blauäugige Ines zu retten. Der vierte gehört wieder den schwarzen Augen. Da taumelt Vasco förmlich in Liebesgluth für Selica. „Nur mein! Ewiglich! Vor meinem Gott, vor deinem Gott!" und was der schönen Dinge mehr sind. Am selben Tage fährt er sans adieux mit Ines ab und überläßt Selica ihrem Schicksal. Edler und verständiger ist jedenfalls die zweite Hauptperson, Selica, die aber erst am Schluß handelnd eingreift, eine thränenreiche Personification passiver Liebe und Großmuth. Dieser Charakter stürzte den Dichter und noch mehr den Componisten in einen andern ungelösten Widerspruch. Die Afrikanerin soll in ihrem ganzen Wesen als Gegensatz zu den Europäern erscheinen, ein ungebändigtes Naturkind, naiv, großherzig, exotisch. In der Ausführung reducirt sich diese Charakteristik beinahe auf die braune Schminke Selica's und den wallenden Federschmuck; was sie thut, spricht und singt, ist im Grunde so europäisch wie möglich, so sentimental und modern wie Fides, Bertha, Valentine und ihre andern Schwestern aus der Rue Lepelletier. Schärfer individualisirt ist von allen Personen nur Nelusco, treu und zartfühlend gegen seine Herrin, tückisch und grausam gegen alle Uebrigen, eine Art tätowirter Marcell. An die Charakteristik des alten Hugenotten reicht aber Nelusco nicht entfernt hinan, er bleibt vielmehr bei allem Ansatz zur Originalität ein Zwitter, in welchem die Elemente afrikanischer Bestialität und modern hinschmelzender Empfindsamkeit unver-

mittelt neben einander liegen und wie zwei verschiedene Instrumente von demselben Spieler willkürlich gewechselt werden.

Allen Charakteren, wie der ganzen Handlung sieht man auf den ersten Blick an, wie der Dichter sie keineswegs aus einem lebendigen Keime wahr und einfach entwickeln wollte, sondern nur darauf bedacht war, möglichst viele contrastirende Situationen, aufregende Momente und spannende, raffinirte Details aneinander zu reihen. Was bleibt also an der ganzen dramatischen Dichtung? Eine Anzahl effectvoller, buntwechselnder Scenen, geschickt verbunden und hübsch versificirt — also das geringste Maß dessen, was wir überhaupt von erprobten Bühnentalenten fordern können und müssen.

Die Musik zur Afrikanerin trägt in allen Theilen das unverkennbare Gepräge Meyerbeer's; jeder ihrer Reize, anziehend oder abstoßend, verräth sofort den Schöpfer der Hugenotten mit seiner üppigen Erfindungskraft, seinem enormen Kunstverstand und all' den blendenden Eigenschaften jenes eklektischen, aber eminent dramatischen Styls, den er sich geschaffen. Wir finden alle Vorzüge und Schwächen Meyerbeer's in der Afrikanerin wieder, nur erreichen jene nicht ihre größte Höhe, letztere nicht ihre tiefste Stufe. Eine „neue Phase" von Meyerbeer's Talent, eine ungeahnte Stylentwicklung haben wir weder erwartet noch gefunden, wir lassen dies Vorrecht jenen berauschten Dilettanten, à la Blaze de Bury, welche in jedem neuen Werk Meyerbeer's ein nicht blos dem Werth, sondern auch der Gattung nach nie Dagewesenes erblicken. Von allen Opern des Meisters haben die Hugenotten die meiste Verwandtschaft mit der Afrikanerin, in der gesammten Form und Anlage, wie im Ausdruck des Einzelnen. Manche Scenen bilden geradezu Pendants zu Hauptmomenten der Hugenotten, so die Berathung des Tribunals mit der Verschwörung und Waffenweihe, die Schiffsscenen mit dem Volkstreiben auf der Schreiberwiese, das Liebesduett im vierten Act mit jenem an gleicher Stelle der Hugenotten. Es sind dies mit die gefeiertsten und besten Nummern in der Afrikanerin, und dennoch braucht man sie nur mit jenen Gegenbildern zu vergleichen, um sich klar zu sein, wie viel höher Stück für Stück die Hugenotten stehen. Die Afrikanerin den Hugenotten gleichzustellen, ist ein unzurechnungsfähiger Einfall der Reclame,

an welchen in Jahr und Tag kein Mensch mehr denken wird. Von den Reminiscenzen in der Afrikanerin stammen die zahlreichsten und auffallendsten aus den Hugenotten, es ist als hätten dem Meister davon noch die Ohren geklungen. Wir möchten die Afrikanerin eine Art Abschwächung oder Verdünnung der Hugenotten nennen. Letztere Oper hat Meyerbeer nie wieder erreicht; der Prophet holt sie nur in zwei bis drei Prachtstücken ein, im Uebrigen zeigt er gegen die Hugenotten eine Ermüdung und Ueberreizung des schöpferischen Vermögens; sein fünfter Act ist geradezu scheußlich. Und dennoch ist unseres Erachtens selbst der Prophet entschieden bedeutender als die Afrikanerin. Bedeutender, wir sagen nicht liebenswürdiger. Die Afrikanerin hat kein Musikstück aufzuweisen, das sich an Originalität und Schwung mit der Domscene oder dem Traum vergleichen ließe, von kleineren im Propheten verstreuten kostbarsten Perlen nicht zu reden.

Hingegen ist die Afrikanerin milder, ruhiger, man nimmt nach ihrem letzten Acte einen harmonischeren Eindruck mit sich, als nach dem Schluß des Propheten. Gewohnt, bei Meyerbeer Entzückendes und Abstoßendes in greller Nachbarschaft zu erblicken, gewahren wir in der Afrikanerin fast mit Verwunderung eine gleichmäßige Abdämpfung beider Elemente. Noch ungewohnter sind wir, bei Meyerbeer so viele Strecken gleichgiltiger, alltäglich und banal klingender Musik durchwandern zu müssen. Zahlreiche wohlbekannte Meyerbeer-Phrasen begegnen uns, einige Reminiscenzen sogar, die an den Molière'schen Selbstanfall des Geizigen und Beraubung der eigenen Pferdekrippe erinnern. Freilich fällt uns das Bekannte in Meyerbeer'schen Ideen jetzt störender auf, als vor funfzehn und zwanzig Jahren. Aus diesem Grunde scheint uns der Meister nicht wohlgethan zu haben, daß er die Afrikanerin in seinem Pulte altern ließ. Der musikalische Geschmack fließt mit reißender Schnelligkeit, vor Allem in der Oper, alles Neue wird da vom Zeitstrom so rasch assimilirt und generalisirt, daß nur das Hervorragendste und Individuellste langen Widerstand leistet. Im Laufe der letzten dreißig Jahre ist jeder Meyerbeer'sche Zug durch die Allgegenwart seiner eigenen und die Verbreitung ihm nachgebildeter Opern uns so vollständig bekannt, so sehr Gemeingut geworden, daß die Verspätung

einer Meyerbeer'schen Oper um zehn oder zwanzig Jahre ihrer Wirkung immerhin Nachtheil zufügen muß. Das wahrhaft Große und Schöne in seinen Opern entzückt noch mit ungeschwächter Frische, und wird es auf lange hinaus; viele seiner Effecte, die einst durch den blendenden Reiz der Ueberraschung gewirkt, wirken aber jetzt nicht mehr in gleichem Maße. Wir können nicht leugnen, daß z. B. Effecte wie das Unisono-Erleuchtungsgebrüll der Bischöfe im ersten Acte heute den Eindruck einer vorletzten Mode machen.

Aus welcher Zeit die Composition der Afrikanerin eigentlich stammt, ist noch immer nicht ganz aufgeklärt; einen entscheidenden Beweis für die verschiedenen Behauptungen könnte nur die Veröffentlichung der vom Componisten als Vecchia Africana bezeichneten älteren Partitur herstellen. Der Verleger der Afrikanerin, Herr Bock, erklärt in der Berliner Musikzeitung die jetzige Oper als eine vollständig neue, in den Jahren 1858 bis 1864 entstandene Composition, welche mit der ursprünglichen, etwa um 1845 vollendeten Partitur gar nichts gemein hat. Wahrscheinlicher ist jedenfalls, daß der Meister den melodischen Hauptstoff in die neue Umformung hinübergerettet, als daß er ein in seiner besten Zeit entstandenes und vollendetes Werk gänzlich annullirt habe. Aus inneren Gründen neigen wir uns zu der Annahme, die Afrikanerin sei der Hauptsache nach vor dem Propheten concipirt. Vom Propheten an ist Meyerbeer immer raffinirter geworden, am meisten da, wo er am einfachsten sein wollte, in der Dinorah — wie er am Ende seiner Laufbahn zu der melodiösen und rhythmischen Einfachheit der Afrikanerin habe zurückkehren können, bliebe zum mindesten ein psychologisches Räthsel. Das Vorherrschen der Melodie, der eigentlichen Cantilene, ist ein charakteristisches Merkmal der Afrikanerin. Wir untersuchen hier nicht, ob diese Melodie überall neu und bedeutend sei, jedenfalls erscheint sie als das leitende Element der ganzen musikalischen Conception. Dadurch nähert sich die Afrikanerin mitunter auffallend dem italienischen Opernstyl, ein großer Theil ihrer Melodien ist unverblümt wälsch. Die italienischen Elemente, welche, von so großem Einfluß auf Meyerbeer's Entwicklungsgang, sich später mit jedem neuen Werke mehr zurückzogen,

tauchen in der Afrikanerin mit erneuerter Kraft auf. Nur die Vermeidung der eigentlichen Arienform, zumal der Bravour-Arie, zeigt eine moderne Weiterbildung nach dem Robert und den Hugenotten.

Der vierte und fünfte Act, die bedeutendsten der Oper, enthalten glänzende Partien. Gleich der feierliche Aufzug, der — halb Marsch, halb Tanz — den vierten Act eröffnet, gehört zu dem Effectvollsten und Eleganteſten, was Meyerbeer auf diesem, von ihm souverän beherrschten Gebiete geschaffen hat. Vasco's Arie vereinigt süßen, schmelzenden Gesang mit auserlesenen Instrumental-Effecten. Das sich anschließende große Ensemble (Selica schützt Vasco, Nelusco's Schwur) ist von eminent dramatischer Wirkung. Die Cantilene Nelusco's in Es-dur („Encore ce sacrifice"), in welche sich die Stimmen Selica's und Vasco's wie frische Blumen einflechten, wirkt (allerdings in italienischer Weise) durch hinreißenden Wohllaut. Das Duett zwischen Selica und Vasco hat nur einzelne hübsche Züge, sein Hauptmotiv (Allegro Fis-dur) ist trivial. Die französische Kritik hat es dem Liebesduett im 4. Act der Hugenotten gleichgestellt: eine wahre Versündigung an Raoul und Valentine. Für die Bewunderung des berühmten Unisono's der Streichinstrumente, welches die Scene unter dem Manzanillobaum einleitet, fehlt mir, offen gestanden, jedes Organ. Die Melodie klingt unbedeutend, mit dem Schluß jedes vierten Tactes entschieden banal; der Klangeffect selbst ist ebenso äußerlich, wie unmotivirt. Wie durch ein geniales Instrumental-Colorit die schmerzliche, gewitterschwüle Stimmung dieser letzten Scenen mit ergreifender Gewalt ausgedrückt werden kann, das hat Meyerbeer wenige Tacte später mit ungleich tieferer, wahrhaft dichterischer Empfindung gezeigt. Wir meinen die Begleitung der Larghettostelle Selica's in Des-dur durch Violoncelle, Fagotte und Clarinetten in tiefster Lage. Diese Stelle, ja die ganze erste Hälfte der Scene bis zum Eintritt der Sphärenmusik zittert in einem wunderbaren Helldunkel der Stimmung, in einem leisen und doch tiefbewegten Wogen der Empfindung, wie wir es nie und nirgend wieder bei Meyerbeer erlebt haben. Schade, daß die Scene damit nicht schließt. Der Chor der unsichtbaren Geister und Selica's kokett-lächelndes Allegretto in D-dur („Un cygne au doux ramage") ist trotz allen Wohlklanges und aller In-

strumentalkünste mit tremolirenden Violinen, Harfe und Triangel des Vorhergehenden unwürdig. Aus der reinen Höhe der Poesie müssen wir gnadenlos wieder auf's Opernthеater herab. Trotz dieses angehängten, sehr weltlichen Verklärungsflitters wird die Scene unter dem Giftbaum nicht leicht einen Hörer ohne tiefen Eindruck entlassen.

Im Jahre 1854 wurde an der Pariser Opéra comique zum erstenmal Meyerbeer's dreiactige Oper L'étoile du Nord gegeben. (In Deutschland kurz, aber schlecht mit Nordstern übersetzt, während der Stern des Nordens gemeint ist und mit diesem Gleichniß wieder Katharina von Rußland.) Für uns führt der Weg zu dieser Oper über eine geliebte Leiche. Ich meine Meyerbeer's ältere und bessere Oper: Das Feldlager in Schlesien (Vielka) welche der Meister hingeopfert, um mit ihrem glänzendsten Geschmeide den Nordstern zu schmücken. Meyerbeer pflegte zwar mit großem Eifer hervorzuheben, der Nordstern sei eine ganz neue, selbstständige Oper, in welche er blos neun Nummern aus dem Feldlager herübergenommen — für die Existenz des letzteren war dies zu viel und zu wenig. Zu viel, als daß das Feldlager nach dem Verluste seiner bedeutendsten und imposantesten Musikstücke noch fortexistiren konnte; zu wenig, um uns einzureden, es sei uns das ursprüngliche Werk dennoch in neuer Form erhalten. Ich gestehe gerne meine Vorliebe für das Schlesische Feldlager. Mögen auch Jugendeindrücke und die unaustilgbare Erinnerung an Jenny Lind einen Theil daran haben, ein größerer gehört doch dem Gedanken, daß an keinem anderen Werke Meyerbeer's die deutsche Nation so unmittelbar interessirt war, als eben an diesem. Das Feldlager war — abgesehen von dem längst verschollenen Singspiel: Die beiden Khalifen — die einzige deutsche Oper unseres berühmten Landsmannes; sie war es nicht blos der Sprache, sondern auch dem Inhalt und dem Geiste nach. Ungleich knapper und bescheidener als Robert und die Hugenotten, enthielt das Feldlager doch Musikstücke, deren dramatische Kraft und blendende Technik jene Opern geradezu voraussetzt. Nicht minder werthvoll aber als diese (theilweise in den Nordstern verpflanzten) einzelnen Stücke erschien uns der biedere, gemüthvolle deutsche Ton, der einen großen Theil der Musik zum

Feldlager durchzog und welcher sonst bei Meyerbeer nur äußerst selten und leise anklingt. Im Feldlager zeigte der Meister zum erstenmale unwiderleglich, daß er auch diesen Ton in seiner Gewalt habe. Gerade die einfacheren, herzlicheren Gesänge sind aber im Nordstern sämmtlich weggeblieben.* Dieser Nordstern ist ein zweideutiges Kind, das bei der Geburt seiner schöneren Mutter das Leben kostete. Aber, selbst abgesehen von dem rein musikalischen Verluste, bleibt es eine Art nationaler Felonie, daß Meyerbeer seine einzige deutsche Oper in Stücke hieb, um daraus, nach Atreus' Manier, eine pikante Schüssel für die Pariser zu bereiten. Daß Meyerbeer nach verschiedenen entmuthigenden Erfahrungen in Deutschland sich entschloß, seine Wirksamkeit von Paris aus, dem Centralpunkte des europäischen Opernwesens, zu versuchen, war ihm aus praktischem Gesichtspunkt damals nicht ganz zu verargen. Wußte er doch, daß eine dort reussirende Oper bald den Weg über alle Bühnen machen werde. Nachdem aber Robert und die Hugenotten von Paris aus diese Reise um die Welt so glänzend vollbracht und die fernere Carrière ihres Schöpfers für alle Fälle sichergestellt hatten, waren seine folgenden Opern vollkommen sicher, nunmehr von Berlin oder Wien aus ebenso rasch den Weg in andere Sprachen und andere Länder zu finden. Das war der Zeitpunkt, wo Meyerbeer die Schuld an sein Vaterland hätte zahlen können und sollen. Als er, durch eine besondere Festgelegenheit veranlaßt, 1844 für Berlin das Feldlager in Schlesien schrieb, hielt er die Münze zu dieser Zahlung in Händen — er ließ sie einschmelzen, um abermals französisches Geld daraus zu prägen. Ob Meyerbeer auf dem Gipfel seines Ruhmes niemals die Sehnsucht empfand, eine deutsche Oper zu schreiben? Er versicherte es

* Ich erinnere an Saldorf's Introduction „So zieh' getrost mit Gottes Segen"; an Konrads Duett mit Vielka im ersten Act; an den Ensemblesatz „Gott dir danken meine Zähren" im zweiten Finale; endlich an den Tanzchor und das Terzett zwischen Konrad und den beiden Mädchen im dritten Act des Feldlagers. Selbst die zwischen Recitativ und Arioso schwebenden kurzen Sätze, — eine Form, die Meyerbeer so gut wie geschaffen und in der ihn Niemand erreicht hat — waren (in der für Jenny Lind geschriebenen Partie der Vielka) von einer Grazie und Sinnigkeit, wie kaum in irgend einer andern Oper dieses Meisters.

mit größter Lebhaftigkeit, als ich ihn einmal zu interpelliren wagte. Nur dem Mangel an guten und bereitwilligen Textdichtern in Deutschland gab er die Schuld des Versäumnisses. Umgekehrt klagten wieder diese, es sei unmöglich, mit Meyerbeer zu arbeiten, unmöglich, ihn zufriedenzustellen. Rellstab wußte, Bauernfeld und Holtei wissen davon zu erzählen. Letzterer insbesondere scheute keine Mühe und kein Nachdenken, um Meyerbeer durch ein deutsches Libretto anzulocken. Er bot ihm unter Anderem das wirksame Sujet: Des Adlers Horst an (später von Gläser componirt), aber Meyerbeer, „welcher stets ein europäisches Renommée vor Augen hatte", stieß sich daran, daß die Handlung in den schlesischen Bergen spielen sollte. Diese Localität dünkte ihm zu uninteressant; vor dem schottischen Costüme der ursprünglich zu Grunde liegenden Schopenhauer'schen Novelle scheute er sich aber aus Furcht vor einem Vergleich mit der Weißen Frau.* Der Zug ist nicht nur bezeichnend für Meyerbeer, er wirft auch speciell auf die Entstehung des Nordstern ein erklärendes Licht. Der Grund, weßhalb Meyerbeer sein Feldlager cassirte, lag einfach in dem stark betonten preußischen Element des Textbuches. Eine Verherrlichung Friedrich's des Großen auf der breiten Unterlage einer Schilderung deutschen Kriegslebens, und verwebt mit einer einfachen Herzens- und Familiengeschichte, erschien ihm zu eng und interesselos für sein „europäisches" Publicum. Statt Preußen wählte er Rußland, ein Tausch, der mir sehr mißglückt scheint. Oder sollten wirklich irgend einem gebildeten Publicum Baschkiren und Kalmücken näher stehen, als die Preußen des siebenjährigen Krieges? ein russisches Feldlager uns lebhafter interessiren, als ein deutsches? die Silhouette des großen Fritz unbedeutender sein, als eine Carricatur vom Czar Peter? Wir vermochten für unser Theil uns für deutsche Sitte und Geschichte selbst in dem etwas verzerrenden Hohlspiegel Rellstab'schen Preußenthums zu erwärmen; für den Kriegsruhm der Kosaken vermögen wir es nicht. Rellstab's Textbuch zum Feldlager

* Auch Bürger's Leonore begann Holtei auf Meyerbeer's Wunsch als große phantastische Oper zu bearbeiten; er machte schließlich sein bekanntes melodramatisches Liederspiel daraus.

war nicht gut, das steht außer Frage, Scribe's Nordstern ist zehnmal schlechter.

Wir haben uns daran gewöhnen müssen, in den meisten „historischen" Opern lediglich eine Speculation auf den Reiz der Trachten und Decorationen zu finden, wobei der geschichtliche Kern der Handlung nach Belieben mißhandelt wird. Aber ein größerer Scandal ist mit historischen Persönlichkeiten und Thatsachen bisher kaum getrieben worden, als in Scribe's Textbuch zum Nordstern. Dieser rohe Trunkenbold Petroff, welcher fortwährend zwischen bestialischem Zorn und schwächlicher Sentimentalität, zwischen Axt und Flöte taumelt, hat mit dem gewaltigen Reformator Rußlands ebensowenig gemein, als der irrsinnig gewordene Recrut des Nordstern mit der nur zu verständigen Kaiserin Katharina. Die historischen und dramatischen Unwahrscheinlichkeiten häufen sich von Scene zu Scene mit einer Schnelligkeit und gipfeln im dritten Act zu einer Höhe des Unsinns, vor welcher selbst ein Köhlerglaube zurückweicht und der Antheil des willigsten Zuschauers erstirbt. Scribe, der geistreichste Operndichter unserer Zeit, scheitert hier an der Zumuthung Meyerbeer's, Scenen aus dem Schlesischen Feldlager in einem völlig heterogenen Stoff gut oder übel einzufügen. Die klägliche musikalische Maskerade, welche Meyerbeer selbst mit diesen Feldlager-Stücken vornehmen mußte, ist nicht minder merkwürdig, ja sie steht in der Musikgeschichte einzig da. So hat der imposante Soldatenchor in C-moll im Feldlager die Begeisterung der für ihren König kämpfenden Truppen zum Inhalt; nach einer prachtvollen Steigerung gipfelt sich dieser Enthusiasmus in dem hellen C-dur-Trio: „Die Trommel dröhnt, die Fahnen weh'n!" Im Nordstern ist dieser Chor zu einem „Chor der Verschworenen" geworden, welche, Wuth und Rache schnaubend, sich gegen ihren Feldherrn zusammenrotten. („Assez d'opprobres, assez d'affronts!") Da jedoch der lustige Aufschwung des C-dur-Trio's doch gar zu schlecht zu einem finsteren Complot paßte, wird er im Nordstern durch den Witz motivirt, daß ein Officier plötzlich über die Bühne eilt und den Verschworenen zuflüstert, der General nähere sich, um Revue zu halten. Da stellen sich die Verschworenen eiligst in Reih' und Glied und singen den Generalstab mit dem C-dur-Trio an.

So ist der Chor durch den neuen Text in zwei Gegensätze zerschlagen worden: finstere Rachsucht und officiell erheuchelter Jubel — dieselbe Musik, die im Feldlager als ungebrochener Ausdruck **eines** schönen Gefühls, der muthigen Soldatentreue, erklang. Der Grenadiermarsch mit Trommeln und Pfeifen (dessen Motiv wirklich aus dem siebenjährigen Kriege stammt und von den Garde-Grenadieren in Potsdam noch heute zu hören ist) breitete über die Scenerie des Schlesischen Feldlagers eine historische Färbung von unvergleichlicher Lebendigkeit. Dies so geistreich angebrachte kriegerische Rococco verliert unter Tataren und Baschkiren allen Sinn und Reiz. Was soll man aber vollends dazu sagen, wenn der biedere **Dessauermarsch**, dessen Melodie und Bedeutung jedes Kind in Deutschland kennt, im Nordstern als „heiliger Marsch der Russen“ ertönt! Wir können die peinliche Empfindung kaum beschreiben, welche dieser musikalische Vaterlandsverrath eines der gefeiertesten Söhne Deutschlands jedesmal in uns aufwühlt. Schließlich wollen wir nur noch der wesentlich veränderten Bedeutung gedenken, welche die berühmte Flöten-Arie der Vielka in dem Munde Katharina's annimmt. Im Feldlager ist diese Scene ein heiteres Genrebild: Vielka ermuntert ihren Geliebten, das aus dem Gartenzimmer des Königs erklingende Flöten-Concert nachzuspielen, und hilft durch Mitsingen der Melodie dem schwächeren Musikgedächtniß Conrad's nach. Die Scene bietet den seltenen Fall der dramatisch motivirten Stellung eines Virtuosenstücks in der Oper, und Vielka singt die schwierigen Flöten-Passagen mit jener leichten, siegesfrohen Sicherheit nach, welche den echtesten und gewinnendsten Charakterzug der Virtuosität bildet. Dies reizende Flöten-Wettspiel, das im Feldlager keine andere Bedeutung anspricht, als Freude am Musiciren, dient im Nordstern zur methodischen Heilung einer Irrsinnigen! Peter der Große und der Tischler Georg blasen von beiden Seiten des Saales das Flöten-Concert, während die geisteskranke Katharina, bleich und irren Blickes, die bekannten Töne in ihrem verstörten Gedächtnisse aufsucht und nachzusingen trachtet. Mit welcher ins Widerliche verkehrten Empfindung man die Flöten-Arie in **dieser** Situation hört, ist nur zu einleuchtend. Rellstab hat in seinem Text zum Feldlager das Flötenspiel Friedrich's des Großen

(eine weltbekannte historische Reminiscenz, welche, auf Czar Peter übertragen, gar keinen Sinn hat) als ein glückliches Auskunftsmittel benützt, die Gegenwart des großen Fritz anzudeuten, dessen wirkliches Erscheinen auf der Bühne durch eine strenge Etiquette verboten ist. Wie lange noch werden die Höfe aus kleinlichen Rücksichten der Dichtkunst ein so reiches nationales Stoffgebiet und sich selbst einen so mächtigen Hebel patriotischer Begeisterung entziehen?*

Auch abgesehen von seinem geschichtlichen Nihilismus leidet das Libretto an auffallenden Fehlern: die Intrigue ist dürftig und ge-

* Maria Theresia ist allerdings schon einmal als Heldin einer Oper gefeiert worden. Die Geschichte ist sehr wenig bekannt und nicht ohne Interesse. Der französische Maler Fragonard hatte in den Zwanziger-Jahren dieses Jahrhunderts ein großes Bild: „Maria Theresia mit dem kleinen Joseph auf dem Arme", in Paris ausgestellt, welches durch seinen dramatischen Effect den Poeten Bernard zu einem Operntext begeisterte. Dieses nach der großen Kaiserin betitelte Libretto wurde von der Theater-Jury einstimmig approbirt, angenommen und dem durch seine Romanzen berühmt gewordenen Tondichter Felix Blangini zur Composition anvertraut. Blangini (welcher in seinen 1834 erschienenen Memoiren ausführlich davon erzählt) componirte die Oper; Madame Branchu, die treffliche dramatische Sängerin, sollte die Maria Theresia singen und studirte eifrigst die Rolle mit Garat. Die Proben hatten unter R. Kreutzer's Leitung begonnen; der Tag der Aufführung nahte. Da wird Blangini plötzlich mitgetheilt, daß im Ministerrath das Verbot von Marie-Thérèse beschlossen worden sei. Niemand weiß sich das Verbot zu erklären, das keinerlei Motivirung enthielt. Blangini eilt zur Censurbehörde, diese versichert, gänzlich unschuldig zu sein. Endlich erlangt der unglückliche Componist eine Audienz bei dem General-Director der Polizei, welcher ihm nach einigen ausweichenden Phrasen begütigend zuflüstert: „Die ganze Sache läßt sich noch arrangiren, wenn Sie aus dem Söhnchen, mit welchem Maria Theresia vor dem ungarischen Landtag erscheint, eine Tochter machen." Man fürchtete nämlich, daß die feierliche Ansprache der Kaiserin: „Voilà l'enfant de la patrie!" und ihr „beim Grab des Vaters und bei der Wiege des Sohnes" geleisteter Schwur napoleonische Demonstrationen hervorrufen und man das Söhnlein auf dem Arm Maria Theresia's als eine Anspielung auf den jungen König von Rom begrüßen würde. Blangini hatte zu viel Respect vor der Weltgeschichte, um sich zu dieser Aenderung zu bequemen (Meyerbeer's Nordstern war noch nicht erschienen), und so ist denn seine Marie-Thérèse zwar im Clavierauszug gedruckt, aber niemals aufgeführt worden.

müthlos, die Charakterzeichnung theils unbedeutend, theils widerspruchsvoll. Die einzige Katharina gefällt anfangs durch Muth und Klugheit und würde unsre ganze Zuneigung gewinnen, hätte sie der Dichter so frisch durch alle Gefahren hindurchgeführt, um sie am Schluß als ein schönes Bild geistiger und leiblicher Gesundheit noch mit dem höchsten irdischen Glanz zu schmücken. Statt dessen verdirbt uns Scribe diese Erscheinung durch den häßlichsten und abgebrauchtesten aller Theater-Nothbehelfe, daß Katharina im 3. Act irrsinnig werden muß. Sogar hinter den Anforderungen einer geschickten Technik bleibt Scribe diesmal zurück. Der erste Act breitet sich in episodischen Schilderungen ungebührlich aus und bringt die Handlung kaum von der Stelle. Ungleich wirksamer ist der 2. Act, insbesondere die Zeltscene mit den beiden Marketenderinnen und der lauschenden Katharina; die einzige Situation in der ganzen Oper, welche Scribe's Meisterhand verräth. Die Verschwörung hingegen und ihre Entdeckung durch den Czar (den in seinem ganzen Lager Niemand kennt!) erscheint ebenso oberflächlich motivirt, wie das ganze zweite Finale rein äußerlich angeklebt. Im dritten Act stockt wieder die zur Lösung schon überreife Handlung und kann über die ungeschickte Einfügung des Flötenduo's nicht zum Abschluß kommen. Wie sehr übrigens die ihm aufgetragene Einschiebung der Scenen aus dem Feldlager den Dichter hemmen und entmuthigen mußte, läßt sich leicht denken. Eine „komische Oper" ist der Nordstern nur in der rein formellen französischen Bedeutung, welche nicht sowohl den komischen Inhalt, als den äußeren Zuschnitt (gesprochener Dialog, drei Acte u. dergl.) und das dafür bestimmte Opernhaus angeht. Nur in der Figur des Kosaken Gritzenko findet sich ein Ansatz zu komischer Charakteristik; dafür bringt ihn der Dichter in Situationen, die jedem gesunden Sinn eher entsetzlich als komisch erscheinen, z. B. wenn Gritzenko dem Czar erzählt, er habe auf Katharina geschossen und bitte daher um Beförderung, worauf ihn der Czar eigenhändig mit der Axt anfällt.

Meyerbeer's Musik zum Nordstern macht einen eigenthümlich gemischten Eindruck. Sie enthält Schönheiten, welchen der hartnäckigste Meyerbeerfeind sich nicht verschließen kann, Melodien von auserlesener Feinheit und Grazie, dramatische Züge von geistvollster

Charakteristik, Effecte von durchbohrendem Glanz. Daneben wieder so viel Gekünsteltes, Erquältes und Styllos es, daß man zwischen Bewunderung und Aerger hin- und hergeschleudert wird. Das ist Meyerbeerisch. Auch im Nordstern zeigt sich der überreizte, krankhafte Zug, welcher schon in den Hugenotten bemerkbar, sich später, besonders im Propheten und der Struenseemusik erschreckend ausgebildet hat. Neben Meisterstücken einer wechselvollen und doch einheitlichen Rhythmisirung erscheinen Rhythmen von verzerrender Absichtlichkeit; auf die genialsten harmonischen Einfälle folgen häßlich bizarre Modulationen. Es geschieht mit Einem Worte Alles, uns jeden Moment abwechselnd zu entzücken und zu verletzen.

Im Nordstern ist der mittlere Act an Ausdehnung und Bedeutung der größte; ihm zunächst steht der erste; der dritte ist am schwächsten bedacht. Der erste Act ist vorzugsweise idyllisch, der zweite kriegerisch, der dritte sentimental. In den ersten Scenen hören wir gleich jenes grollende C-moll-Thema der Bässe, die in Noten gesetzte Zornader Peter's, welche jedesmal anschwillt, wenn dieser Choleriker sich zur Wuth vorbereitet. Der Anfang des Motivs ist geistreich, mit dem 7. Tact wird es geschmacklos und unsingbar. Der Trinkchor „Finnland soll leben!“ ist ein glänzendes Beispiel Meyerbeer'schen Chorsatzes. Wild, ungeschlacht, tanzmäßig beginnt der Rundgesang in A-moll, von dem sich das leichtgeschürzte Dur-Trio doppelt frisch abhebt. Der Chor wäre in der That originell genug, um den cannibalischen Refrain mit dem Aufschrei in das hohe h „Versez!“ entbehren zu können. Das ist einer von den erwähnten Sonnenflecken. Katharina's „Air de la diplomatie“, wie diese Couplets in den Pariser Ausgaben heißen, beginnt mit einem hübschen, kecken Thema. Den Couplets Gritzenko's („Enfants de l'Ukraine“) mit Chor vermag ich mich nicht zu befreunden. Von der Mimik Bassermann'scher Gestalten unterstützt, ist das Stück zwar in gewissem Sinn wirksam, doch bleibt diese künstlich verwilderte Komik, die gegen den Schluß die ganze Tonleiter chromatisch auf- und abhüpft, und endlich gar mit Trillerketten, Octaven-, Decimen- und Duodecim-Sprüngen kokettirt, immerhin musikalisch fatal. Folgt Vielka's Zigeunerronde in Es „Il sonne et résonne“, deren graziöse Koketterie nicht blos

an Kalmücken ihre Eroberungen machen wird. Jenny Lind ist hier wie überall unersetzlich. Ganz und gar gewinnt uns Meyerbeer mit dem Anfang des Duettes zwischen Katharina und Peter, „De quelle ville est tu?" Wie einfach anmuthig und wohltönend! Hier vernehmen wir im Nordstern zum erstenmal den echten Ton komischer Oper. Für ein musikalisches Ohr liegt nebenbei ein besonderer Reiz in dem schattenspielartigen Ineinander-Verschweben der Tonarten C- und F-dur. Eins der gewinnendsten Musikstücke im Nordstern ist das sich anschließende Frauenduett. Sowol das geistreiche Thema Prascovia's, auf dessen athemlos abgebrochene Töne Katharina das beschwichtigende Ligato („Allons, enfant!") so wunderschön auflegt, wie das reizende Allegretto in As-dur mit dem polonaiseartigen Terzenthema „Quinze grands jours!" verrathen in jeder Note den Meister. In dem Hochzeitsliede der Prascovia in B-dur kann man eines jener Stücke studiren, welche die Eigenthümlichkeit Meyerbeer's im Kleinen abspiegeln. Prascovia beginnt ihr Lied in stakkirten Sechzehnteln solfeggirend mit einer koketten Bizarrerie, die bei dem dreimal schnell angeschlagenen hohen Ges den Gipfel erreicht. Man ist verstimmt, verletzt: horch, da folgt unmittelbar auf die gequälte Einleitung ein Allegretto „En se demeure, quand sonne l'heure" mit reizender Imitation des Glockenschlags so zart und friedlich, daß man in süßem Vergeben und Vergessen sich ganz dem Wohlklang hingibt, so lange — bis wieder das unglückselig meckernde Ritornell auf uns eindringt, verlängert durch einen wahren Drachenschwanz von Rouladen. Nach einem effectvollen Ensemble ertönt als „Gebet" die bekannte, auch in der Ouverture vorkommende fade Verklärungs-Melodie aus der Vielka, welche viele Freunde zählt, mir aber Meyerbeer's nicht würdig scheint. Mit einer muntern Barcarole in G stößt Katharina mit den Soldaten vom Ufer ab und ist schon ganz den Augen der Zurückbleibenden entschwunden, während ihr immer schwächer werdender Gesang noch schön herüberklingt. Mit diesem nicht eben neuen, aber dankbaren Effect schließt der 1. Act.

Beim Wiederaufziehen des Vorhangs sehen wir uns mitten in das Lagerleben der russischen Armee versetzt. Ein Treiben voll

bunter Regsamkeit, das Meyerbeer zum glänzendsten abgerundeten Bild zu vereinigen wußte. Gleich der Walzer in Es, mit dem der Act beginnt, ist ein originelles Seitenstück zu dem Bauerntanz im Propheten. Wie lockend folgt den rumpelnden Bässen und kneipenhaften Querflöten die leichtbeschwingte, schnellere Coda! In charakteristischer Balletmusik thut es niemand Meyerbeer zuvor: man sieht die Tänzer in seinen Partituren. Die folgenden militärischen Nummern vereinigen geistvolle Feinheit mit volksthümlicher Frische. Die prächtige, dreimal gesteigerte Rhythmisirung des Reiterliedes, der frische Effect des trotz seines abenteuerlichen Modulirens vortrefflichen Grenadierliedes, werden von dem späteren Soldatenchor in C-moll noch hoch überboten. Die merkwürdige Kunst der Steigerung, über welche Meyerbeer verfügt, liegt hier wieder zu Tage als Steigerung von Nummer zu Nummer, innerhalb eines ganzen Actes (wovon die Ueberbietung der Waffenweihe im 4. Act der Hugenotten durch ein Duett vielleicht das unerhörteste Beispiel in der Opernliteratur) und als Steigerung in den Theilen eines einzelnen Musikstückes. Der leise und doch so klingende Eintritt des E-dur-Trio's „Die Fahnen weh'n!" ꝛc. verbreitet einen Glanz, als wenn hunderte von Bajonetten in der Sonne blitzten. Wenn wir von Jomelli lesen, er habe als angeblicher Erfinder des Orchester-Crescendo's solchen Eindruck damit erzielt, daß das Publicum in Neapel von den Sitzen aufstand, um das Crescendo zu sehen, so müssen wir unsere Phantasie gewaltsam zügeln, damit sie sich nicht ausmale, wie man sich damals im 2. Act des Nordsterns benommen haben würde.

Das Trio de l'Orgie in H-dur hat viel dramatisches Leben und geistreiche musikalische Einzelnheiten. Die banale Schlußcadenz Peter's hätten wir ebensogern vermißt, als die lange Concert-Roulade, die Katharina in dem Moment zum Besten gibt, wo sie zu Tode erschrocken ihren Geliebten im Zelte erkennt. Ueberhaupt ist die gehäufte Anwendung des Passagenwerks aller Art im Nordstern auffallend. Die Chöre ausgenommen, gibt es kaum eine Gesangsnummer, die nicht schwer an solchem Concertschmucke trüge; namentlich alle Gesänge der beiden Frauenzimmer gehen zu Ende in Raketenfeuerwerk aus. Meisterhaft ist das Lied der beiden Marke-

tenderinnen. Die Nachahmung des Fechtens und Würfelns mittelst einer geistvollen Flucht der beiden Soprane durch Sequenzen und Rosalien ist so überaus gelungen, daß die unerhörte instrumentale Verwendung der Singstimmen hier gar nicht auffällt, sondern geradezu nothwendig erscheint. Das Finale, das mit dem Schwur (Andantino in B) imposant beginnt und es auch während des gleichzeitigen Ertönens des Dessauermarsches noch bleibt, überschießt schließlich das Ziel und verfällt in betäubenden Tonschwall. Das Zusammenklingen von vier verschiedenen Motiven: dem Schwur (Chor), dem Dessauermarsche, der Cavalleriefanfare und dem Grenadiermarsch, ist mehr Kunststück als Kunst.

Auf den Charakter Peter des Großen scheinen die Theaterlampen und der Baritonschlüssel einen sehr erweichenden Einfluß zu üben. So wie bei Lortzing der Czar den 3. Act mit der wiederholten Versicherung eröffnet, er habe keinen andern Wunsch als „ein Kind noch zu sein," so beginnt der 3. Act des Nordstern gleichfalls mit einer Romanze, worin der Czar seine Lafontainesche Sentimentalität aushaucht. Den Schluß jeder Strophe hat er sogar „weinend" vorzutragen, wie die Partitur ausdrücklich vorschreibt. Die Romanze leidet an einer gewissen ohnmächtigen Anstrengung, den Ton tiefen, treuherzigen Gefühls zu treffen, welcher ganz in Koketterie umschlägt. Katharina's Wahnsinnsscene besitzt in dem (der Schlußarie Vielka's entnommenen) Andantino ein süßes, üppiges Thema, gegen welches das spätere Agitato mit dem loslegenden Schluß (G-dur) nicht an Wirkung, aber an Gehalt zurücksteht. Die geistreiche Canonik des Flötenduos kennen und lieben wir aus der Vielka her: ein Musikstück von außerordentlicher und doch unmerklicher Geschicklichkeit. Es ist ein wahres Triumphfest für die Virtuosität der Stimme, wobei so viel Gold ausgeworfen wird, daß eine Lind dazu gehört, es völlig zu verbrauchen. Mit einigen Anklängen an die Ouverture, worunter uns die glänzende Trompetenstretta der liebste, schließt die Oper.

Das zweite für die Opéra comique geschriebene Werk Meyerbeers, welches jedoch zum Unterschiede vom Nordstern eine wirkliche komische Oper vorstellen sollte, heißt Dinorah ou le pardon de Ploërmel und kam 1859 in Paris zur ersten Aufführung.

Prüfen wir das Textbuch, so erfüllt uns sogleich das lebhafteste Bedauern, daß ein Künstler von der eminenten Begabung und dem unberechenbaren Einfluß Meyerbeer's sich zur Verherrlichung solchen Machwerks verstehen konnte. Vergebens suchen wir in den Charakteren und Begebenheiten nach der Spur einer sittlichen Idee. Nicht blos jeder ethische, auch der logische Zusammenhang fehlt der Handlung und wird durch die rohe Maschinerie des Zufalls ersetzt. Die Heldin des Stückes ist eine arme, geisteskranke Person, die uns höchstens ein widerwilliges Mitleid einflößt. Wer kann tieferes Interesse an einer verrückten Hirtin nehmen, die, von jedem geistigen Zusammenhang mit der Außenwelt abgeschnitten, kein anderes Pathos hat, als ihrer Ziege nachzulaufen, mit ihrem Schatten zu spielen und sich beim Dudelsack halbtodt zu walzen? Der Wahnsinn, sonst oft der leidige Nothhelfer im letzten Acte tragischer Opern, erscheint hier in gemüthlicher Permanenz und tritt gleich anfangs als regelmäßiger Zustand auf. Welch tiefe Verirrung eines Künstlers gehört dazu, den Wahnsinn, diesen schlimmeren Wandnachbar des Todes, blos als effectvollen Aufputz einer Viehmagd, als ein neues Reizmittel für die komische Oper zu verwenden? Gerade wie ein Flügelhorn oder eine Baß-Clarinette, die Meyerbeer einer an sich alltäglichen Melodie beifügt, um sie pikanter zu machen, gebraucht er hier die Geistesstörung als psychologischen Klangeffect. Der Wahnsinn und die Ziege, das sind die beiden saubern Attribute, durch welche Dinorah dem Publicum pikant und originell erscheinen soll. Droht die Handlung zu stocken, so läßt Meyerbeer die Ziege über die Bühne laufen und ihr Glöcklein erklingen — man kann es nach Belieben das Ziegen- oder das Zügenglöckchen der dramatischen Musik heißen. Die beiden Männer, welche neben Dinorah das ganze Personal der Handlung bilden, befinden sich gleichfalls in der tiefsten Rangklasse der Menschheit. Der herzlose Hoël verläßt seine Braut am Hochzeitstage, um auf eine abergläubische Vorspiegelung hin für ein volles Jahr zu verschwinden. Er denkt nur an Gold, das er aber nicht erwerben, sondern finden will, und wenn er beiläufig versichert, er wolle den Schatz eigentlich um Dinorah's willen, so ist kaum Jemand so gutmüthig, ihm das zu glauben. Dieser habsüchtige Patron, der seine Braut der Noth und

Verzweiflung überläßt, ist auch schlecht genug, einen schwachsinnigen armen Teufel für seine Zwecke zu opfern. Corentin soll sich den Tod holen, damit Hoël reich werde; als er sich dieser Zumuthung wehrt, heißt ihn Hoël entrüstet einen „feigen Wicht". Allerdings unzurechnungsfähiger als Hoël, versteht dieser musikalische Schlaukopf doch genug, um aus Eigennutz gleichfalls einen mittelbaren Mord zu versuchen, indem er Dinorah zur Berührung des todtbringenden Schatzes überredet. Das sind die Personen, deren Gedanken und Gefühle uns ein ganzes Drama hindurch erfreuen und bewegen sollen, das der Ideenkreis, für welchen ein Meyerbeer auf der Höhe seines Ruhmes sich begeistert! Und ein einziger Blitzstrahl, der zufällig in einen Baumstamm schlägt, entzündet diese ganze Misère zu einer reinen, idealen Flamme: er heilt den Wahnsinn und adelt die Schufte.

Man nenne diese Verurtheilung des Dinorah-Stoffes nicht zu hart: kaum wäre sie es gegenüber einem rathlosen Anfänger, geschweige denn gegen den Meister, dem jederzeit Hunderte von Stoffen sammt den dazu gehörigen Poeten zu Füßen lagen. Es ist ein unverlierbarer Fortschritt und ein Axiom des heutigen ästhetischen Bewußtseins, daß der Opern-Componist für die von ihm gewählte Dichtung verantwortlich sei; er steht ein, nicht für ihre technischen Eigenschaften, aber für ihren sittlichen und künstlerischen Kern. Nur Ein Vorzug (der so häufig den deutschen Opernbüchern fehlt) ist dem Libretto der Dinorah nachzurühmen: die Musikstücke ergeben sich immer zwanglos aus der Situation, treten überall an richtiger Stelle ein.

Was konnte aber Meyerbeer, den Beherrscher der Großen Oper, verleiten, sich nach seinen grandiosen historischen Schauspielen plötzlich auf die einfältigen Ziegenhirten der Bretagne zu werfen? Für dies seltsame Umschlagen bietet sich eine psychologische Erklärung, sie liegt in dem Reiz des Contrastes. Das scheinbar Naturzuständliche, Idyllische dieses einfachen Stoffes mochte gerade den ruhmerdrückten Componisten der Hugenotten und des Propheten anlocken. Schon in der letztgenannten Oper, dem Propheten, macht sich die qualvolle Anstrengung des Meisters bemerkbar, die Wirkung seines Robert und der Hugenotten zu überbieten. Das dramatische

und das musikalische Raffinement sind darin auf eine Spitze getrieben, die zu übergipfeln selbst Meyerbeer sich nicht mehr zutrauen durfte. Der Nordstern folgt nur in seiner jetzigen, für Paris verübten Zurichtung (1854) nach dem Propheten. Was in dieser Musik noch frisch und auf der Höhe von Meyerbeer's Talent ist, stammt aus dem Feldlager von Schlesien, das bekanntlich schon im Jahre 1844 in Berlin zur Aufführung kam. L'étoile du Nord war dem Namen nach eine „komische Oper", nämlich ein von Heroismus, Verbrechen und Wahnsinn triefendes Stück, das aber kein Ballet enthielt, gesprochenen Dialog verwendete und auf der Bühne der Opéra Comique gespielt wurde. Weder dramatisch noch musikalisch — man denke an die großartigen Finale und die drei Militärbanden auf der Bühne — gehörte der Nordstern dem leichten komischen Genre an. In der Dinorah beabsichtigte Meyerbeer eine wirkliche komische Oper in ihrer einfachsten Gestaltung zu bringen. Decorationen und Costüm von schlichter Ländlichkeit, keine großen Ensembles oder Finale, nur drei handelnde Personen, und hinter diesen statt des historischen Hintergrundes und der russischen Armeen — nichts als eine Ziege!

Meyerbeer kommt uns in seiner Dinorah vor, wie ein verwöhnter, blasirter Großstädter, der zur Abwechslung einmal für ein abgelegenes Gebirgsdorf schwärmt, wohin er natürlich all' seine Parfüms und Prätensionen, seine luxuriösen Diners, Spielpartien und sonstigen Leidenschaften mitnimmt. Der Genius loci flieht vor dem eleganten Treiben, und die stille waldgrüne Einsamkeit ist nicht mehr zu erkennen. Daß Meyerbeer in dem Hirtenleben nicht die herbe Kraft des Naturgemäßen, sondern den Hautgoût des Ungewohnten suchen werde, ließ sich am Ende gerade dieser theatralischen Laufbahn wohl voraussetzen. In der That haben die giftigen Stoffe, die in Meyerbeer's früheren Opern sich meist in effectvollen Aeußerlichkeiten Luft machten, sich hier ganz in den innern Organismus gezogen: in Melodie, Harmonie und Rhythmus. Es herrscht darin eine unersättliche Künstelei und Ueberladung, sentimentales Prahlen, wo wir herzliche Innigkeit, trockene Spaßmacherei, wo wir behagliche Komik erwarten. Geistreiche Combination und glänzende Behandlung des Effectes entfaltet Meyerbeer natürlich hier wie

überall, das bedarf bei diesem Meister der Technik kaum der Erwähnung. Auch einzelne graciöse Nummern und allerliebste musikalische Einfälle fehlen nicht, selbst einige schnell verhallende Anklänge von Innigkeit grüßen wie von ferne. Aber sobald sie sich zeigen, flüchtet der Componist ängstlich, als fürchte er wie Hoël durch das Ergreifen gediegenen Goldes sein Leben zu verwirken.*

Treten wir nun näher an den musikalischen Theil der Dinorah. Da ist gleich die Ouverture ein raffinirtes Effectstück von größter Ausdehnung und absonderlichsten Zurüstungen. Das Orchester

* Der Zufall wollte es, daß wir wenige Tage nach der Dinorah in Wien den ersten Theil eines neuen Oratoriums: Christus, von Franz Liszt hörten. Ein Zufall, der uns auf eine merkwürdige Verwandtschaft der beiden — scheinbar so entlegenen — Werke aufmerksam machte. So wie Meyerbeer von der colossalen Pracht seiner Großen Oper mit ihren Rittern und Prinzessinnen plötzlich zu dem Ziegenhirten eines bretonischen Dorfes flüchtete, so hat Liszt, verlockt von demselben Reiz des Contrastes, den Sprung vom glänzendsten Virtuosenthum zur Kirchenmusik gemacht und in seinem Christus sogar den seltsamen Versuch unternommen, die kindlich-fromme Sprache der alt-italienischen Kirchen-Componisten nachzusprechen. Ein ähnlicher psychologischer Proceß mag in beiden Meistern die Sehnsucht nach idyllischem Naturleben wachgerufen haben, die Sehnsucht des blasirten Städters nach den Gebirgsdörfern und den Armen im Geiste. Die beiden Prototype luxuriöser Instrumentalpracht, sie greifen schließlich zum kindischen Dudelsack; der Eine, um einer tanzsüchtigen Hirtin, der Andere, um dem Jesulein in der Krippe vorzublasen. Wie in der „Dinorah" so ist auch im „Christus" die gesuchte Einfalt und Naivetät nur eine neue Form des geistreichen Raffinements; die Seltsamkeit eines neuen Styles bedeckt als durchlöcherter Diogenesmantel die musikalische Hinfälligkeit und Abmagerung des Trägers. Beide Meister haben in den genannten Compositionen mit der größten Anstrengung ihr schwächstes Werk geschrieben. Weiter wollen wir den Vergleich nicht treiben, welcher schon deshalb ansehnlich hinkt, weil er ein großes musikalisches Erfindungstalent (Meyerbeer) mit einem kleinen (Liszt) zusammenstellt. Meyerbeer's Dinorah bleibt immer noch das schwache Werk eines sehr starken Talentes, während Liszt's Christus den förmlichen Bankerott eines Tonkünstlers verlautbart, der zwar fremde Kapitalien jederzeit wunderbar zu verwalten und zu vermehren wußte, aber selbst immer nur eines sehr bescheidenen Wohlstandes genoß.

malt uns einen Sturm, — plötzlich hält dieser inne und hinter dem Vorhang der Bühne ertönt ein kurzer melodiöser Chor: „O heilige Jungfrau!“ Der Sturm beginnt von Neuem, weicht dann einem Marsch von angeblich kirchlichem Charakter, dessen sentimentale Violoncell-Melodie dem bekannten Schiller-Marsch Meyerbeer's aus dem Gesichte geschnitten ist. Durchführung des Sturms, des Gebets, des Marsches, mit einem verklärungsartigen Anhängsel von Harfen-Accorden und Flötenpassagen, in diese Tonfluth wirft der unsichtbare Chor unermüdlich denselben Brocken „O heilige Jungfrau“! Ein kurzes Stretto in Dur schließt endlich die in grellsten Farben und dabei mit kleinlichster Sorgfalt gemalte Schilderung. Sie ist unter den Ouverturen, was die ganze Dinorah unter den komischen Opern: das raffinirteste Exemplar ihrer Gattung. Dieses ewige „O heil'ge Jungfrau!“-Singen hinter dem Vorhang versetzt uns in einen solchen Katzenjammer, daß wir jedesmal mit einer Art persönlicher Gereiztheit gegen den Componisten und die heilige Jungfrau den ersten Act erwarten. Und doch ist diese Crudität, welche in ein reines Instrumentalstück Singstimmen einschmuggelt als Aushängschild für dessen dramatische Symbolik, auch nur einer der vielen Ausflüsse der aus Beethoven's Neunter Sinfonie verzapften modernen Theorie von dem „Ringen der Instrumentalmusik nach der Bestimmtheit der Sprache“ und ihrer „Unfähigkeit“, ohne Hinzutreten der Menschenstimme ein höchstes Ziel zu erreichen! Beethoven wollte durch seinen Chor einer tiefen innern Bewegung Ausdruck verleihen, Meyerbeer speculirt damit auf einen neuen Effect; das ist zweierlei, und die Compositionen der Beiden sind auch sehr zweierlei. Aber die Idee und die ästhetische Absolution für seine Programm-Ouvertüre mit eingebrockter Jungfrau-Hymne hat der auf die Zeichen der Zeit scharf aufhorchende Meyerbeer sich offenbar aus den Schriften der Zukünftler und ihren Auslegungen der Neunten Sinfonie geholt.

Die Ouverture ist zu Ende, es folgt eine Oper ohne Handlung und ohne Charakter. Hätte der erste Act nicht das liebliche Schlummerlied (Dors petite) und das reizende Glöckchenterzett, der zweite die stimmungsvolle Legende Dinorah's (Sombre destinée) und den brillanten Schattenwalzer, wer hätte Lust, noch über den

dritten auszuharren? Freilich ist die bewunderungswürdige Hand des Meisters in keiner Scene zu verkennen, aber diese Hand dirigirt in Dinorah nur leblose Puppen. Zu Anfang des 3. Actes erscheinen einige gar nicht zur Handlung gehörige Nebenfiguren: zwei Hirtenjungen, ein Jäger, ein Schnitter, Jeder mit einem frischen, originellen Liede, — es wird uns zu Muthe, als träten jetzt erst wirkliche Menschen auf. Wie schade um den Reichthum an musikalischem Esprit, den Meyerbeer an dieses innerlich hohle Werk verschwendet hat.

Fassen wir Meyerbeer's Dinorah-Musik schärfer in's Auge, so zeigt sie sich als eine gealterte, nervöse Dame, die, geschminkt und schlau costümirt, dabei von eleganten und lebhaften Bewegungen, immerhin in großer Gesellschaft noch irreführen kann. Selbst die heitersten Musikstücke dieser Oper klingen eigenthümlich gedrückt, wie vom Alter durchkältet. Gegen den früheren erstaunlichen Erfindungsreichthum Meyerbeer's gehalten, erscheint seine schöpferische Ader hier beinahe versiechend und durch Reminiscenzen ersetzt, denen ein enormes Kunstgeschick den Glanz der Neuheit anzutäuschen versteht. Originell im besten Sinn, d. h. wahrhaft neu und schön zugleich sind kaum hundert Seiten in der ganzen Partitur. Der reiche Componist hatte leicht borgen, er nahm besonders seinen Nordstern stark in Anspruch. Die bekanntesten Meyerbeer'schen Phrasen, gerade mit ihren unangenehmsten Kennzeichen, dem zerhackten Rhythmus, der gekünstelten und überladenen Melodie, den grellen (nicht durch Wort oder Scene gerechtfertigten) Uebergängen, finden sich in der Dinorah auf Schritt und Tritt*. Aeußerlich elegant und glanzvoll, ist diese Musik innerlich dürftig und unwahr. Das blendende Licht, das sie ausströmt, ist der gefühllose Glanz von Edelsteinen, nicht der glänzende Strahl eines seelenvollen Auges. In keiner früheren Oper des Meisters finden wir die bloße Virtuosität in solchem Uebergewicht über die eigentlich musikalische Erfindung. Gegen ihre Vorgängerinnen hat Dinorah nur den Vorzug,

* Die pikanten Verschiebungen des Rhythmus, insbesondere das abscheuliche daktylische Abschnappen desselben am Ende einer Periode findet sich in der Dinorah noch häufiger als in Meyerbeer's früheren Opern

einheitlicher, gleichmäßiger zu sein und keiner großen äußern Zurüstungen zu bedürfen. Musikalisch dünkt uns darin Alles klein, ausgenommen das Kleine. Als komische Oper darf man nun vollends Dinorah nicht beurtheilen, ohne den Stab zu brechen. Und doch will der Componist sie also angesehen wissen. Wenn seinem so vielseitigen und beweglichen Talent ein Feld des Ausdrucks unzugänglich war, so ist es das Komische. Die specifisch-musikalischen Ausdrucksmittel für das Komische sind an und für sich äußerst gering, Hauptsache bleibt immer die allgemeine heitere Grundstimmung, das fröhlich behagliche Temperament, die gesunde, unbefangene Lust am Leben und am Spaß. Meyerbeer's künstlerische Individualität liegt dem ferne, das unruhig aufgeregte Temperament seiner Musik, das des Glanzes und der grellen Effecte keinen Augenblick entbehren kann, reagirt heftig gegen die Lebensluft der Opera buffa. Diese erheischt nicht blos Geist und Grazie, wie sie Meyerbeer in hohem Grade eigen, sondern überdies naturwüchsige Laune, eine frische Sorglosigkeit, die sich aus der ganzen Sache nicht viel zu machen scheint. Einzelne komische Effecte gelingen ihm, eine gute komische Oper nimmermehr, denn diese ist ohne Natürlichkeit und volles inneres Behagen undenkbar.

Was unterscheidet trotz alledem die Dinorah vortheilhaft von vielen ähnlichen Novitäten und hebt sie über das Niveau der Tageserscheinungen empor? Ihre formelle Abrundung und technische Meisterschaft. Wir begegnen nirgends einem unsichern Probiren und Experimentiren, einem Anlehnen oder Nachahmen; durch das ganze Werk herrscht die Sicherheit des erfahrenen Meisters. Alles kommt gerade so, wirkt genau so, wie der Componist es gewollt. Zu dieser imponirenden Sicherheit einer ausgebildeten Technik gesellt sich als zweiter durchgreifender Vorzug die Klarheit und Uebersichtlichkeit der Form. Den Rhythmus im Kleinen verzerrt Meyerbeer mit besonderem Vergnügen, die Eurhythmie im Großen respectirt er immer. Der wohlgegliederte übersichtliche Bau ist ihm Bedürfniß und hängt mit seiner tüchtigen, strengen Schule zusammen. Klingt auch die Musik im Einzelnen unerheblich, mitunter selbst widerwärtig, das Ganze ist doch im bezeichnenden Sinne musikalisch, aus specifisch musikalischer Anschauung hervorgegangen. Der melodische Gedanke herrscht,

er baut sich nach musikalischen Gesetzen in übersichtlichen Proportionen aus, bleibt überall verständlich und selbstständig. Die menschliche Stimme ist nicht nur respectirt, sie ist überall nach ihrer eigenthümlichen Wirksamkeit verwendet, das Orchester herrscht nicht, sondern ordnet sich dem Gesange unter. Der Hörer braucht nicht durch ein unabsehbares Gestrüpp von declamatorischer Recitation, zusammenhangsloser Modulation und unendlicher Melodie stets nach dem Faden des Verständnisses zu haschen und sich mit schwindelerregenden, geheimnißvollen „Intentionen" abzuquälen, die unverständlicher und meistens illusorischer sind, als Meyerbeer's praktische „Absichten". So wird es erklärlich, daß Dinorah das Publicum bei virtuoser Ausführung ergötzt und den Kenner anregt und stellenweise fesselt. Für nachhaltig schätze ich die Wirkung der Dinorah nicht; das äußere und innere Raffinement ist zu vorwiegend, als daß das Publicum, einmal gegen diese Reizmittel abgestumpft, nicht den Mangel an Empfindung und Wahrheit wahrnehmen und erkalten sollte.

Ich kann diese Bemerkungen über Meyerbeer's Dinorah nicht schließen, ohne der außerordentlichen Leistung Adelina Patti's in der Titelrolle zu gedenken. Eines der merkwürdigsten Blätter in dem sybillinischen Buch von der Wechselwirkung zwischen ausübender und schaffender Tonkunst. In der That verdanke ich der Patti den eigenthümlichsten und lebhaftesten Kunsteindruck in einer Oper, die mir stets unsympathisch war. Weder die bewunderungswürdige Technik, noch der Reichthum an geistreichem, elegantem Detail in dieser Meyerbeer'schen Partitur konnte mich der krankhaft raffinirten Musik und der albernen, gemüthlosen Handlung versöhnen. Von dieser Ansicht kann ich auch heute nicht abgehen, denn selbstverständlich kommt der Zauber einer genialen Darstellung ebensowenig auf Rechnung des Componisten, wie die Schuld einer geistlosen. Mag man es ein Mißgeschick oder einen Fehler Meyerbeer's nennen, daß er für den Erfolg der Dinorah einer ganz ausnahmsweisen Persönlichkeit *bedarf*; eine Verkettung von Glück und Verdienst bleibt es andererseits, daß sie durch eine Persönlichkeit wie Adelina Patti einer ungeahnten Wirkung fähig ist. Man möchte schwören, die

Partie sei Note für Note eigens für die Patti geschrieben. Dies war nicht der Fall; das rechte Köpfchen hat sich erst nachträglich zu diesem Kranze gefunden. Schon in der poetischen Anlage entspricht Dinorah der Individualität der Patti. Zwar hat der Librettist diese Gestalt durch deren raffinirte Ausbeutung zu allen erdenklichen Theater-Effecten hart an die Carricatur gedrängt, aber sie wurzelt doch ursprünglich in der Natur und im Volke: eine junge Hirtin, gutmüthig, phantastisch, in ausschließlichem Verkehr mit Wald und Berg, mit Blumen und Thieren. Es liegt etwas Poetisches in dieser Figur, ein elementarer Zauber, der zu Tage kommt, wenn eine verwandte Natur ihn weckt. Solch ein elementarischer Zauber webt in der hellen, frischen Stimme der Patti, in ihrer Art zu singen und zu spielen, in ihrem ganzen Wesen. Sie findet instinctiv heraus, was in der Dinorah an Naturpoesie und echter Empfindung schlummert, und macht uns so eine Gestalt sympathisch, welche gemeiniglich durch kokette und blasirte Auffassung das Gegentheil bewirkt. Noch mehr als der Dichter hat der Componist hier für die Patti vorgearbeitet. Als hätte Meyerbeer die schönsten Töne, die eigenthümlichsten Klangeffecte und Modulationen dieser Sängerin fortwährend vor Augen gehabt, so und nicht anders componirte er seine Dinorah. Von anmuthiger Charakteristik ist gleich ihr erstes Auftreten, wie sie, ängstlich nach rechts und links spähend, ihrer Ziege zuruft. Alle Bewegungen der Patti sind hier von ungesuchter Grazie und Natürlichkeit; auf der ganzen Rolle haftet kein Flecken von Uebertreibung, Koketterie oder Blasirtheit. Den Irrsinn der Dinorah mildert sie wohlthuend zu dem Ausdruck einer träumerischen Zerstreutheit, welche ebenso leicht in Fröhlichkeit als in Schwermuth überspringt. Nur momentan unterbricht ein wilder Blick, ein jähes Auffahren die Harmlosigkeit dieses schwergeprüften und doch in seiner Unschuld stillvergnügten Gemüthes. Auf absonderlich tiefsinnige Intentionen, auf künstlich combinirte Nüancen muß man bei der Patti in dieser Rolle so wenig wie in anderen ausgehen; sie erreicht überhaupt sehr wenig auf dem Wege der Reflexion, ein wunderbarer Instinct ist es, der sie ohne viel Umwege das Richtige treffen läßt. An ein Felsstück niederhockend, intonirt sie die erste Nummer

ihrer Rolle, das liebliche, so reizend instrumentirte Schlummerlied in G-dur. Nichts Schlichteres, aber auch nichts Entzückenderes als die Reinheit und Süßigkeit dieser ruhigen, nur von leichter Empfindung geschwellten Töne. Daß es doch so schwer ist, Musik zu beschreiben; so unmöglich, die absolute Schönheit des Tones zu schildern! Nur wer keine Ahnung hat von der Gewalt und dem Adel dieser sinnlichen Schönheit in der Musik, der frage, wie man selbst unbedeutende und undramatische Rollen von der Patti mit lebhaftester Freude hören könne. Man denke sich die einfachste musikalische Figur, einen zerlegten Accord, eine Tonleiter — sie läßt uns gleichgiltig, hören wir sie von einem alltäglichen Geiger auf einem gewöhnlichen Instrument gespielt. Wie klingt aber dieselbe ärmliche Notengruppe, wenn ein Joachim oder Wilhelmj sie auf seinem Stradivarius vorträgt! Eine ungewöhnlich schöne Menschenstimme ist aber noch viel herrlicher und viel individueller, als der kostbarste Stradivarius; sie ist nur einmal auf der Welt. Und so durchströmt uns schon das einfache Thema des Schlummerliedes, aus dem Munde der Patti, mit der geheimnißvollen Kraft musikalischer Naturschönheit. Unmittelbar vor ihrem Eintritt in Corentin's Hütte schließt die Patti die Imitation der Clarinettfiguren mit einer (von Meyerbeer für sie hineingeschriebenen) kurzen Cadenz, welche bis ins dreigestrichene E auffliegt und von da wie in tausend glitzernden Funken zerstäubt. Es folgt das Tanzduett mit dem dudelsackblasenden Corentin. Daß die Patti dieses die höchste Virtuosität erfordernde Bravourstück mit vollendeter Kunst ausführt, braucht nicht erst gesagt zu werden, es ist auch hier keineswegs für unsere Schätzung entscheidend. Entscheidend ist, daß die Bravourpassagen der Patti in dieser Scene gar nicht wie ein Concertstück klingen, sondern nur wie die natürliche improvisirte Begleitung all' der Scherze, welche Dinorah neckend und tanzend mit dem armen Jungen ausführt. Den ersten Act schließt das Glöckchenterzett, dieses feinste und reizendste Musikstück der ganzen Oper. Nur Derjenige kennt es recht, der es von der Patti gehört hat; das liebliche Thema mit dem entzückenden Aufjauchzen ins hohe Cis und die breite, seelenvolle Cantilene am Schlusse: Oh qual piacer! werden ihn lange verfolgen. Der

Glanzpunkt und die populärste Nummer der Dinorah ist bekanntlich der Schattentanz im zweiten Acte. Er bildet das Paradestück der berühmtesten Coloratur-Sängerinnen, aber ich glaube nicht, daß — ganz abgesehen von dem graziösen Spiel und dem natürlich liebenswürdigen Ausdruck der Patti — eine andere Sängerin auch nur die beiden ersten Tacte des Thema's so zu singen vermag; nichts geschleift oder verwischt, sondern innerhalb des schönsten Ligato's jede einzelne Achtelnote wie aus Marmor gemeißelt. Der Glanz dieser Bravourscene pflegt das Publicum dergestalt zu blenden, daß es fast unbemerkt die folgende Nummer Dinorah's vorübergehen läßt, die in ihrer unscheinbareren Weise mir nicht minder merkwürdig und eigenthümlich scheint. Es ist die Legende von dem vergrabenen Schatze, ein einfaches Strophenlied von düsterem volksthümlichen Tone, nicht unwerth, von Shakespeare's Ophelia gesungen zu werden. Die Tonart ist Es-moll; erst ganz am Schlusse tritt der Es-dur-Accord ein, und darüber die Singstimme mit den drei Noten es f g. Nur drei Töne, aber die schönsten, die in unserer Erinnerung haften. Hier wirkt der Gesang der Patti mit dem Zauber einer Naturgewalt; der Klang dieses voll austönenden G ist eine Erscheinung, fremdartig und wunderbar, wie ein großer Stern am helllichten Firmament. Dinorah hat im zweiten Act noch das Schlußterzett mit den beiden Schatzgräbern; die Patti hebt es dramatisch und musikalisch zu außerordentlicher Wirkung. Der dritte Act ist nicht viel mehr als ein Nachspiel. Der leidenschaftliche Vortrag des Duetts mit Hoël und die schön empfundene Versinnlichung der rückkehrenden Erinnerung und Erkenntniß Dinorah's sind es allein, womit Adelina Patti, nach dem Culminationspunkt ihrer Rolle, dieselbe noch schließlich schmücken kann.

Für den Eindruck der Oper ist es von entschiedenem Vortheil, daß ihre weitaus besten, ja fast alle schöneren Nummern dem Part der Dinorah angehören. Hört man letzteren von der Patti, so ist man für die Schwächen und Fehler der übrigen Partitur, für die unnatürliche Comik Correntin's und die ebenso geschraubte Sentimentalität Hoël's reichlich entschädigt. Kein Zweifel, daß die

Natur nur in seltener Feiertagsstimmung ein musikalisches Phänomen wie diese kleine Italienerin hervorbringt. Adelina Patti darf die erste unter den lebenden Gesangskünstlerinnen heißen; fast will es scheinen, als bleibe sie zugleich die letzte große Sängerin, die, in der strengen Schule der Rossini'schen Virtuosität und des Bellini'schen bel canto aufgewachsen, also ausgerüstet mit den höchsten Errungenschaften italienischer Gesangskunst, sich modernen dramatischen Aufgaben zugewendet hat.

VIII.

Ambroise Thomas.

Der in neuester Zeit so vielgenannte Componist der Mignon und des Hamlet genießt unter den gegenwärtigen Tondichtern Frankreichs wohl die unwidersprochenste Achtung. Seine Ernennung zum Director des Conservatoriums, als Nachfolger Auber's und Cherubini's, gleicht, nach den Traditionen des Landes, einem offiziellen Ausspruch, daß man derzeit Ambroise Thomas für den gründlichst gebildeten Componisten Frankreichs halte. Er ist im Jahre 1811 zu Metz im Elsaß geboren, also durch die politischen Ereignisse gewissermaßen unser Landsmann geworden. Seine theatralische Carrière begann er 1837 mit der komischen Oper La double échelle, welche so wie die darauf folgende, Le perruquier de la Régence, großen und anhaltenden Beifall fand. In Deutschland nur ist der größte Theil von Thomas' älteren Opern unbekannt geblieben, drei davon, „der Kadi", Ein „Sommernachtstraum" und „Raymond" sind hie und da, z. B. in Wien, mit Erfolg gegeben worden. Die anspruchsloseste, aber in ihrem kleinen Genre vollkommenste darunter ist Der Kadi (Le Caïd). Die Handlung dieses Scherzspiels ist sehr einfach, die Hauptidee glücklich und mit Behaglichkeit ausgeführt. Ein geiziger und boshafter Kadi (Unter-Richter) eines algierischen Städtchens erfreut sich einer so allgemeinen Unbeliebtheit, daß er auf seinen vorgeschriebenen nächtlichen Inspectionsrunden regelmäßig überfallen und geprügelt wird. Am Morgen nach einer solchen heißen Nacht hört Herr Birroteau, ein lustiger Friseur aus Paris, das Jammern des Kadi und dessen Wunsch, ein Mittel, und sei es

um vieles Geld, zu erlangen, das ihn vor diesen Mißhandlungen zu schützen vermöchte. Unser Friseur, dessen Geschäfte in Algier ebenso schlecht gedeihen, als die seiner Nachbarin und Geliebten, der Modistin Virginie, faßt sogleich den Plan, auf die Bornirtheit des alten Kadi zu speculiren. Er überredet diesen, vor dem versammelten Volke zu erklären, er habe von dem Friseur ein Wundermittel erhalten, das augenblicklich die Anstifter und Thäter jeder ihm zugefügten Unbill entdecke. Um dem Volk den hohen Werth dieses Mittels glaublich und dessen Wirkung sicher zu machen, müsse der Kadi Herrn Birroteau als seinen Wohlthäter im Triumph herumtragen und ihm öffentlich 20,000 Zechinen auszahlen lassen. Der Kadi überreicht feierlich das schwere Geld dem Wundermann Birroteau, der ihm dafür vor den Augen der erschrockenen Bevölkerung ein Schächtelchen mit — persischem Insectenpulver einhändigt. Wir dürfen hoffen, daß die abergläubischen Unterthanen des Kadi an die Allwissenheit des Arcanums glauben und diesen Würdigen fortan ungeprügelt lassen.

Durch die charakteristische Mischung des Pariser Elementes mit dem orientalischen hat der Textdichter des Kadi eine sehr glückliche Localfärbung für seine Operette gewonnen. Wenn auch diese Verhältnisse in manchen Einzelnheiten nur dem Franzosen vollkommen verständlich sind, so wirken sie in ihrer Totalität doch populär genug. Einen dummen und geizigen Kadi sieht man immer gerne prellen, ob es nun in Algier oder in Konstantinopel geschieht. Für komische Zwecke ist das türkische Costüm ebenso sehr geeignet, als es in der Tragödie unpassend wirkt. Die ältesten Besucher des Wiener Burgtheaters können sich keiner im Turban spielenden Tragödie erinnern, die nicht an irgend einer Stelle Lachen erregt hätte. Eine leichte Carricatur der türkischen Tracht reicht hingegen in der komischen Oper schon hin, dem Lachen des Publicums wirksam entgegenzukommen, insbesondere, wo französische Tracht und Pfiffigkeit als Folie dazu benutzt sind.

Ambroise Thomas hat die Musik zum Kadi mit Geist, Geschick und was in diesem Genre ebenso wichtig ist, in bester Laune geschrieben. Einen höheren Schwung nimmt seine Partitur ebensowenig, als sie irgendwo das Gepräge einer starken Originalität

aufzuweisen hat. Aber die gefällige Leichtigkeit und der Reiz feiner, geistreicher Andeutung, diese unschätzbare Mitgift der französischen Opéra comique, führt auch im Kadi ihren schimmernden Scepter. Hie und da eine bizarre, oder nichtssagende Melodie, wie die erste Romanze der Virginie und vieles Andere, muß man bei Thomas' mehr reflectirtem als ursprünglichem Talent schon erwarten. Dafür entschädigt er reichlich durch geistreiche, graziöse Stücke, von der Art der Couplets des Eunuchen, der Arie des Tambourmajors, des ersten Finales u. s. w. Ein eigener wirksamer Spaß, den der Componist des Kadi zwar nicht aus der Sache selbst geschöpft, aber ihr doch geschickt angepaßt hat, ist die Parodirung des italienischen Opernstyls. Das überladene Coloraturwesen der Arien, das hohle Pathos der Finales, der Wechsel von langweiliger Sentimentalität und lärmender Gemeinheit, und so manch' andere Unart der italienischen (zum Theil auch der französischen) tragischen Oper findet in den Musikstücken des Kadi eine ergötzliche Persiflage. Nach unserem Geschmack hält sich Thomas nur etwas allzulange in diesen parodistischen Stücken auf, da ja der musikalische Ungeschmack als Spott hier ebenso langweilig zu werden droht, als er dort de bonne foi ist.

In einer höheren poetischen Sphäre bewegt sich die dreiactige komische Oper Ein Sommernachtstraum (Le songe d'une nuit d'été). Das Sujet der Oper beruht auf der Fabel, daß die Königin Elisabeth den von ihr bewunderten Shakespeare einer entwürdigenden Liederlichkeit zu entreißen beschließt und ihn zu diesem Ende in trunkenem Zustande nach ihrem Park zu Richmond bringen läßt. Entzückt erwacht Shakespeare in zauberischer Mondnacht mitten im Park, wo ihm die Königin verschleiert „als sein guter Genius" erscheint, um Vorsatz und Versprechen eines würdigeren Lebens in ihm zu erwecken. Zum Schluß sehen wir den Dichter in besonderer Audienz bei der jungfräulichen Königin, welche ihn, unterstützt von den übrigen Mitwissern der Richmonder Intrigue, zu überreden weiß, er habe die Erlebnisse jener Nacht nur geträumt. Das Stück schließt mit der Hindeutung, die Bedeutung des schönen Traumes werde für Shakespeare's dichterische Zukunft um so

weniger verloren gehen, als er fortan der schützenden Gunst seiner Königin versichert sei.

Wenn man von dem geschichtswidrigen Flitter des Buchs absieht, das die Namen Shakespeare und Elisabeth rein als lockendes Aushängschild für eine romantische Erfindung benützt, so kann man nicht läugnen, daß es mit viel Geschick und Effectkenntniß verfaßt ist. Mit historischen Unwahrscheinlichkeiten muß man in der französischen komischen Oper sich freilich abzufinden wissen. Seitdem uns Auber's Theophila gezeigt hat, wie eine spanische Königin unter Falschmünzern lebt, um unechte Krondiamanten zu verfertigen, staunen wir weniger über eine englische Königin, welche sich in Tavernen herumtreibt und ihre ängstlichere Begleiterin mit dem Vortrag eines sehr unköniglichen englischen Volksliedes ermuthigt. Der erste Act in der lustigen Schenke „zur Sirene" ist voll regen Lebens und guter Situationen. In wirksamstem Contrast hierzu führt uns der zweite Act in eine Atmosphäre echter Romantik: die geheimnißvolle Sommernacht im Park. Das Ganze entwickelt sich anmuthig mit jener lustspielmäßigen Zuspitzung, welche wir an der neueren französischen Spieloper kennen. Die Musik zu diesem Sommernachtstraum — man darf dabei ja nicht an den von Mendelssohn denken! — hat pikante, graziöse Einzelheiten, aber nicht die Natürlichkeit des Kadi. Das Meiste klingt gemacht und erkünstelt. Fast lauter kleine Stückchen, mitunter von feinstem Schliff, aber musivisch aneinandergereiht, nichts aus Einem Guß. Shakespeare's Trinklied, mit der unpassenden Harfenbegleitung, ist matt und affectirt; Falstaff's Trinklied läßt uns in dem beunruhigenden Zweifel, ob dieser wackere Trinker zu Jenen gehöre, welche beim Weine lustig, oder zu den Andern, die dabei traurig werden. Den falschen Esprit, das Raffinement der Schule Auber's und Halévy's bekommt man endlich so satt, daß man die wenigen ruhig hinfließenden Cantilenen, trotz ihrer geringen Originalität, willkommen heißt, so: das Arioso der Königin bei dem schlafenden Dichter, Shakespeare's Eintreten in den mondbeglänzten Park, der langsame Satz seines Duetts mit der Königin im zweiten Act, endlich Shakespeare's Couplets im dritten Act, „Es war nur ein Traum", aus welchen uns sogar der Athem wahrer Empfindung anweht.

Mehr Werth, bei geringerem äußeren Erfolg, hat (wenigstens für deutschen Sinn) die Oper „Raymond oder Das Geheimniß der Königin.“ Sie ist in ihrem ganzen Schnitt, in dem kleinsten ihrer Vorzüge wie ihrer Fehler, so echt französisch, daß sie ein wahres Musterbeispiel für diese einzige Gattung bildet, in welcher der französische Musikgeist etwas echt Nationales schafft. Vorerst das Textbuch. Der Held, Raymond, ist ein geheimnißvoller Sprößling hoher Abkunft, der seiner Abstammung unkundig, zufrieden als Pachter auf dem Dorfe lebt. Wir sehen ihn beim Beginn der Oper als glücklichen Bräutigam eines hübschen Landmädchens; der ersehnte Hochzeitstag ist aber zugleich der Moment, wo mächtige unsichtbare Hände den armen Raymond wie eine Schachfigur hin- und herzuschieben beginnen. Die Königin und Mazarin sind die Spieler, die gegen einander agiren, erstere durch die muthige und geistreiche Gräfin Monbriant, letzterer durch einen seltsamen Abenteurer, den Chevalier von Rosargne. Die Hochzeit Raymond's wird plötzlich durch diese geheimen Intriguen verhindert, er selbst an den Hof gebracht, zum Offizier ernannt, in dem Moment aber, wo er das Geheimniß seiner Geburt entdeckt und vor dem neuen Glanz zu schwindeln droht, gefangen genommen. Die geheimnißvolle Geschichte von der „eisernen Maske“, unter welcher der Minister Mazarin einen Halbbruder Ludwig des XIV. den Augen der Welt für immer soll verborgen gehalten haben, ist hier geschickt benützt. Raymond wird, von der eisernen Maske verhüllt, in dem Schloß Lerins verwahrt, endlich aber durch jenen Abenteurer Rosargne gerettet. Ein Anderer steckt bereits unter der eisernen Maske, während Raymond mit seiner treuen Stella nach dem heimischen Dorfe flüchtet, um einem ruhigeren Glück entgegenzugehen.

Der idyllische Reiz des Landlebens, die feingesponnenen Intriguen des Hofes, endlich eine ans Schauerliche streifende Romantik weben im „Raymond“ dergestalt in einander, daß der Zuschauer, fortwährend angeregt und bis zum letzten Augenblick gespannt ist. Bei aller Willkür dieser mysteriösen Handlung ist sie doch nicht so complicirt, wie die neueren Scribe'schen Opern, die in der Verwicklung der Intrigue ausgearbeiteten Lustspielen gleichstehen. Hier ist der Entfaltung der Musikstücke ziemlicher Raum gelassen. Ueber

das eigentliche „Geheimniß der Königin“ und Raymond's Rettung bleibt in der Ausführung immer ein leichter Schleier ruhen, durch den man mehr errathen, als durchblicken kann. Diesem echt französischen Text steht eine ebenso echt französische Musik wirksam zur Seite. Nirgends genial, ergreifend oder auch nur schöpferisch, bewegt sich Thomas' Composition durchweg mit graziöser Feinheit, mit Geschick und Esprit. Sie schmiegt sich den Situationen lebhaft und treu an, bewegt die Empfindung nicht tief, streift sie aber an rechter Stelle, ist niemals schwerfällig, abgeschmackt oder entschieden trivial. Man kennt den Charakter der Thomas'schen Musik aus seinen früheren Opern; im Raymond erscheint er uns anspruchsloser, als im Sommernachtstraum und anderen, namentlich ist das Orchester fein und discret behandelt. Im Ganzen hinterläßt Raymond, gleich so vielen seiner französischen Brüder, den eigenthümlichen Eindruck, daß man, von keiner einzelnen Nummer bedeutend angesprochen, doch von dem Ganzen sich entschieden angeregt fühlt und es gerne wiederhört.

In Deutschland können Opern wie die von Ambroise Thomas allerdings nicht entfernt die Wirkung machen, die sie in ihrer Heimat hervorbringen. Sie verlieren ihren eigenthümlichsten Reiz durch die meist ganz plumpen deutschen Uebersetzungen und die ungenügende Vorbildung der deutschen Opernsänger für dieses Genre, das vortreffliche Sprecher und Spieler erfordert. Auf die französische Opéra comique und deren gerechte Beurtheilung paßt vollständig das treffende Wort H. v. Sybel's: „Man muß eben französisch lernen, um die Franzosen zu verstehen“.*

Am 19. November 1866 wurde in Paris die Oper Mignon von Ambroise Thomas zum erstenmal gegeben und hat sechs Monate später ihre hundertste Vorstellung erlebt. Es war einer der entschiedensten und aufrichtigsten Erfolge der Opéra comique.

Dem Erstaunen mancher Leute, Goethe's Wilhelm Meister für ein Opernsujet benützt zu sehen, kann man nur das noch lebhaftere entgegensetzen, daß bisher noch kein Componist auf diesen Stoff

* „Was wir von Frankreich lernen können“, von H. v. Sybel.

verfallen war. Es wird wenig Gestalten geben, die dem Tondichter so verlockend die Hand entgegenreichen, wie die lieblich-ernste Mignon und der geheimnißvolle Harfner, denen als wirksamste Contraste die leichtfertige Philine (eine geborne Coloratur-Partie) und der weltmännisch empfindsame Wilhelm gegenüberstehen. Als humoristische Nebenfiguren drängen sich Friedrich, der liebestolle Junge, und Laërtes, dieser Typus des gutmüthig-frivolen Comödianten, von selbst hinzu. Diese Personen, von Goethe so plastisch hingestellt, daß selbst eine unsichere Hand sie nicht vergreifen kann, präsentiren sich in einer Umgebung und in Situationen, welche gleichfalls wie von selbst auf die Oper weisen. Welch' glücklich gegebene Chorgruppen: die verwegenen Zigeuner-Akrobaten und die leichtlebigen, Shakespeare agirenden Comödianten; jene mit ihrem spießbürgerlichen, diese mit ihrem hocharistokratischen Publicum. Und endlich, welche psychologische Bewegung wachsender und wechselnder Gefühle: Wilhelm im Herzenskampfe zwischen Philinen's „frevelhaften Reizen" und Mignon's stiller Ergebenheit; die unterdrückte Leidenschaft und Eifersucht Mignon's, immer heller auflodernd an dem Triumph der siegreichen Philine! Und — leider nicht „so weiter". Hier ragt der Grenzstein, wo der Componist sich von dem Romandichter verlassen und gezwungen sieht, auf eigenen Füßen wohl oder übel sich fortzuhelfen. Aus der sich breit ergießenden Lichtmasse des Romans wird das Drama doch nur einen einzelnen Lichtstrahl herausziehen dürfen. Im Wilhelm Meister bildet Mignon's Tod die erschütterndste und poetischeste Episode, aber doch nur eine Episode. Die Begebenheiten schreiten über ihre Leiche, anderweitig verknüpft und völlig unbehindert, weiter; eine Anzahl neuer Personen tritt in die Handlung ein und Wilhelm geht aus einer Reihe von Herzensneigungen plötzlich als Gatte Natalie'ns hervor. Das gehört zum Leben des Romans, es wäre der Tod des Schauspiels. Soll Mignon zur Hauptfigur eines dramatisirten Wilhelm Meister werden (und wer sonst könnte jener Lichtstrahl sein?), so muß der Dichter ihr das Leben gönnen; die erschütternde Tragik ihres Todes und Leichenbegängnisses würde schlechterdings nicht zu dem behaglichen Lebensbilde stimmen, das die erste Hälfte von Goethe's Roman und dessen eigentliche Grundfarbe bildet. Aeußert doch

Schiller selbst gegen Goethe, es sei „offenbar zu viel von der Tragödie im Meister", und verargt es dem Dichter, daß dieser sich damit „eines Mittels bedient habe, zu dem der Geist des Werkes ihn nicht befugte". Goethe gibt ihm Recht und gesteht die „Unvollkommenheit" zu: „Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine Form überall hindert und zerrt."* Wenn nun Goethe mit der „unreinen Form" des Romans das Auseinanderfallende, Nichtstimmende seiner Erfindung entschuldigt, so darf wol die noch unreinere, ja allergemischteste Kunstform, die Oper, auch einige Nachsicht für die Licenzen ansprechen, welche sie für das Zusammenfassen der Handlung braucht. Der musikalische Bearbeiter konnte sich nur so helfen, daß Wilhelm sich seiner Liebe zu Mignon bewußt wird, diese an seiner Zärtlichkeit allmälig erstarkt und wieder aufblüht, um endlich an seiner Seite glücklich zu werden. Ja, sie heiraten sich — das schreckliche Wort ist heraus! Gewiß hat dieser neue Schluß jedem deutschen Zuhörer, wie mir, einen ästhetischen Stoß versetzt, sammt lebhafter Besorgniß, ob in der Fürstengruft zu Weimar auch Alles noch in gehöriger Ordnung liege? Gegenüber dem Goethe'schen Werke, läßt sich die Aenderung nicht entschuldigen, aber wenn irgendwo, so ist hier das Verdammen leichter als das Helfen. Man versetze sich nur in die Lage des Componisten, der auf die unschätzbaren Elemente, die ihm Wilhelm Meister entgegenbringt, entweder ganz verzichten oder zur Abänderung der Katastrophe sich entschließen muß. Leichtfertig ist Ambroise Thomas an diese Gewaltthat nicht geschritten; gewissenhaft und ernst seiner ganzen Natur nach, wollte er der Goethe'schen Erzählung treu bleiben und mühte sich an zahlreichen Versuchen ab, Mignon's Tod mit der Anlage des Ganzen in Harmonie zu bringen. Er beabsichtigte sogar, mit seiner Oper zum Théâtre Lyrique überzutreten, da seine Lieblingsbühne, die Opéra Comique, keinen tragischen Schluß gestattet. Aber alle Versuche scheiterten schließlich an der Ueberzeugung: daß, Mignon's Tod zugegeben, das Ganze als förmliche Tragödie angelegt werden müßte, wozu die ersten sieben Bücher

* „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", 2. Ausgabe; Nr. 374 und 377.

des Goethe'schen Romans nicht passen, sowie umgekehrt dieser heitere, behagliche Grundton des Wilhelm Meister nur auf Kosten jener tragischen Katastrophe zu retten ist. Unnatürlich erscheint übrigens der glückliche Ausgang nur im Hinblick auf Goethe's Werk, keineswegs ist er es aus der ganzen Anlage der Thomas'schen Oper, in welcher Mignon's Bild vom Anfange an um einige Farbentöne heller gehalten wird, als bei Goethe.*

So gerecht die Bedenken gegen ihren Text vom Standpunkt der Goethe-Pietät sind, so grausam wäre das Verlangen, daß die liebenswürdige Oper von Thomas ihnen schlechthin geopfert werde. Das Libretto ist, immer abgesehen von gewissen gewagten Voraussetzungen, mit einer Gewandtheit und Bühnenkenntniß bearbeitet, die füglich den Neid unserer deutschen Componisten erwecken darf. Die Musik von Ambroise Thomas fesselt durch ihre Grazie und feine Charakteristik. Ein tiefer, genialer Erfinder ist Thomas nicht, aber ein geschmackvoller und gebildeter. An Talent wie an musikalischem Wissen ragt er über den jüngeren Pariser Nachwuchs (Massé, Maillart, Bazin &c.) hoch empor. Daß wir in Mignon echt französische Musik vor uns haben, wolle man natürlich nicht vergessen, und wer überhaupt unfähig ist, sich mit der Eigenthümlichkeit einer fremden Nation zu befreunden, bleibe lieber weg davon.

Sehen wir zu, wie die Oper sich vor unseren Augen abspielt. Nach der Ouvertüre, die nichts weiter ist, als ein effectvoll instrumentirtes Potpourri aus den Hauptmotiven der Oper, breitet sich ein behaglich fröhliches Genrebild vor uns aus. Schwäbische Bürger und Bauern sitzen vor dem stattlichen Wirthshause, die Sonntagsruhe bei Bier und Tabak genießend; ihr Chor klingt frisch und wohlgemuth. Unter den Klängen einer charakteristischen Marschmusik kommt eine Zigeuner-Gesellschaft heran, die Gäste mit Tänzen und Productionen zu unterhalten. In das kleine Ballet mischt sich sehr

* Ganz zum Ueberflusse darf sich der Leser allenfalls erinnern, daß es gerade mit den Heirathen auch im Meister Wilhelm seltsam bestellt ist. Im ersten Entwurfe hatte Goethe dem Wilhelm Meister Mariannen als Frau zugedacht; an Mignon's Todtenbett verlobt er sich mit Theresen, und die Sensation in Deutschland war nicht klein, als er schließlich Natalie, „das leidenschaftslose Weib", heirathet.

hübsch der Chor der Gäste und der Gesang Philinen's, welche das Walzerthema aufnimmt. Mignon, die im Leiterwagen eingeschlafen ist, wird von dem Anführer mit rauher Hand geweckt und aufgefordert, den Eiertanz zu produciren. Sie weigert sich, der Hauptmann droht mit der Peitsche — da drängt sich Wilhelm Meister heran, schützt das Kind und kauft es dem Peiniger ab. Wenn der Tenorist Achard, ein hochgewachsener Mann, mit edlen, sympathischen Zügen, in dieser Scene auftritt, gepuderten Kopfes, in kurzem Sammtrock und Kappenstiefeln, den Reisemantel leicht über die Schulter gehängt, denkt man unwillkürlich an den jungen Goethe, der in Straßburg einzieht. Noch fesselnder wirkt die Erscheinung der Galli-Marié, deren Aeußeres für die poetische Gestalt Mignon's wie geschaffen ist. Der südliche Teint, das große sprechende Auge, das schwarze, über die etwas kurze Stirn schlicht zurückgekämmte Haar, dazu die kleine, in malerische Anmuth gekleidete Gestalt — welch' fremdartige und doch so wohlbekannte Erscheinung! Es ist Ary Scheffer's Mignon, die vor uns lebendig wird. Das Ensemble: „Quel est ce beau coureur“ fesselt durch Wohlklang, feine und maßvolle Haltung. Wilhelm macht sich mit Laërtes, dem gutmüthig-leichtsinnigen Schauspieler, und mit der koketten Philine bekannt, welche ihre Netze leise über ihn zu breiten beginnt. Wilhelm's Arie, in echt französischem Chansonstyl, klingt anspruchslos, aber nicht vornehm genug; Wilhelm Meister ist Reisender, aber kein Handlungsreisender. Desto graziöser entfaltet das folgende Terzett: „Que de grâce!“ die zierlichste musikalische Filigran-Arbeit. Die ersten Fragen Wilhelm's an Mignon und ihre Antworten werden melodramatisch schlicht und rührend wiedergegeben. Sind die Worte des Goethe'schen Originals hier zwangslos eingeführt, so fällt der Versuch des Uebersetzers um so plumper aus, der darauffolgenden Romanze Mignon's das Goethe'sche Gedicht: „Kennst du das Land“ wörtlich anzupassen. Der französische Text ist keineswegs eine bloße Uebersetzung, die nur rückübersetzt zu werden brauchte; er ist vielmehr eine freie Umschreibung des Goethe'schen Gedichtes, mit theilweise ganz anderen Sätzen, anderem Refrain und vor Allem ganz verschiedenem Metrum. Eine Melodie, componirt auf die Worte:

„Connais-tu le pays,
Où fleurit l'oranger,
Le pays des fruits d'or,
Des roses vermeilles etc.'

kann man unmöglich ohne äußerste Gewalt den Versen unterlegen:

„Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühen?"

Es ergeben sich aus einer solchen Zwangsehe zwischen Wort und Melodie Declamations-Fehler crassester Art, von abgeschmackten Dehnungen und Wiederholungen nicht zu sprechen. Wessen Ohr sich von diesem declamatorischen Attentate auf Goethe verletzt fühlt, der möge weder den französischen Librettisten, noch den Compositeur anklagen, sondern lediglich den deutschen Bearbeiter, der durch solch' pietätlose Pietät Goethe ehren zu müssen glaubte.*

Die Musik zu Mignon's Romanze, nicht von hervorragender Erfindung, aber von sinnigem, warmem Ausdrucke, hebt sich im Refrain wirksam zu leidenschaftlicherer Höhe. Musikalisch zieht uns das folgende Duett: „Légères hirondelles" mehr an, eine sanfte Empfindung durchweht die anmuthige Melodie des schön durchgeführten Musikstückes. Wilhelm Meister setzt sich zum Frühstück, Laërtes (von dem trefflichen Spieltenor Ponchard dargestellt) leistet ihm mit ebensoviel Artigkeit als Appetit Gesellschaft; die Beiden

* Eine schöne Pietät, welche bei den Worten: „Ein sanfter Wind" der Sylbe ein den Hauptaccent gibt und ebenso viele Noten, ebenso lange Zeitdauer (drei Noten in Einem Tacte), wie den drei folgenden Sylben zusammen! Im Allgemeinen gehört die deutsche Uebersetzung der Mignon nicht zu den schlechtesten, deßhalb ist sie noch keineswegs gut. Für feinere Nuancen fehlt Herrn Gumbert offenbar das Ohr. Wenn in dem Refrain des ersten Chores: „C'est aujourd'hui dimanche, dimanche" der ganze musikalische Nachdruck auf das letzte Wort fällt, so muß man nicht übersetzen: „Wir haben Sonntag heute, ja heute". Wie leicht fließt im Französischen die zarte Melodie: „Plus de soucis, Mignon", wie holpricht in der deutschen Uebertragung: „Sei nicht von Sorgen schwer!" — Wilhelm sagt von der eitlen Philine: „Que de grâce et des charmes, quel regard plein de feu!" Ist dies etwa gleichbedeutend mit: „Welche Anmuth, welches Sehnen spricht der Blick voll Gefühl"? — Auch sagt man im Deutschen nicht: „ein Buch zum Beten", sondern: ein Gebetbuch. Und was dergleichen mehr ist.

erzählen sich in Kürze ihre Erlebnisse und Absichten. Philine, die von der rebenumrankten Veranda des Gasthauses bereits die Blicke Wilhelm's auf sich gezogen und erwiedert hat, gesellt sich nun zu ihnen. Dies reizende Dämchen (in Paris abwechselnd von der virtuosen Cabel und der schönen Cico gesungen) versetzt unseren Wilhelm in einen leichten Rausch von Verliebtheit, welchen die lächerliche Eifersucht des Gecken Friedrich noch erhöht. Nach dem kurzen Terzett mit dem herzlich klingenden Thema Mignon's in A-dur füllt sich die Bühne mit geschäftigen, lebhaft erregten Leutchen. Es sind die Schauspieler, welche eingeladen sind, auf dem nahen Schlosse des Fürsten zu spielen. Das lustige Völkchen macht sich reisefertig. Wilhelm schließt sich der Truppe als Theaterdichter an und nimmt Mignon, die sich zuvor von den Zigeunern liebevoll verabschiedet, mit sich. Das ganze Finale, in Einem fröhlichen Zuge dahinströmend, ist mit meisterhafter Geschicklichkeit angelegt und durchgeführt, wie denn überhaupt der erste Act musikalisch die lebendigste und anmuthigste Partie der Oper ist.

Der zweite Act leidet an einem empfindlichen Stocken der Handlung, hat aber manche anziehende Einzelheit aufzuweisen. Er spielt in der fürstlichen Sommer-Residenz. Philine schmückt sich zur Vorstellung des Sommernachtstraumes als Titania, Wilhelm, an den Toilettetisch gelehnt, schwelgt in ihrem Anblicke und bemerkt kaum seinen am Kamin sich wärmenden Pagen (Mignon in Knabentracht), welchen Liebe und Eifersucht verzehren. Das Terzett dieser drei Personen ist theils in anmuthigem Conversationstone, theils concertmäßig gehalten, es würde durch eine gedrängtere Fassung gewinnen. Die folgende Scene Mignon's ist nun ganz französisch. Mignon putzt sich vor dem Spiegel, um es Philinen gleichzuthun, dazu singt sie ein Lied mit etwas angejodeltem Refrain, das der Componist seltsam genug mit „Styrienne“ bezeichnet. Wenn Mignon sich vor dem Spiegel fragt: „Bin ich noch Mignon?“ so antwortet jeder deutsche Zuschauer: Nein, nicht mehr. Mit dieser Scene fällt der Charakter aus der bis dahin bewahrten Einheit des Styls. Das Lied erfreute sich übrigens in Wien wie in Paris eines ganz besonderen Beifalls. Wilhelm eröffnet Mignon die Nothwendigkeit der

Trennung und nimmt Abschied von ihr in einem weich und herzlich klingenden Liede: „Adieu Mignon, Courage!" Die Decoration wechselt, wir befinden uns in dem fürstlichen Park auf freiem Platze vor dem erleuchteten Schloßtheater. Mignon, von Wilhelm verabschiedet, von Philinen gekränkt, will sich ins Wasser stürzen. Diese Monodie Mignon's am See, der pathetische Höhenpunkt der Rolle, ist von ergreifender Wahrheit und Leidenschaftlichkeit; die Orchesterbegleitung ungemein schön und stimmungsvoll. Der alte Harfner hält Mignon zurück und überredet sie, mit ihm in die Ferne zu ziehen. Ein kleines Duett trifft die Stimmung mit richtigem und gewähltem Ausdruck, aber etwas knappen musikalischen Gedanken. In diesem Wechselgesang (As-tu souffert?) erkennen wir wieder Anklänge an das Gedicht: „Nur wer die Sehnsucht kennt", das Goethe in der That als „ein unregelmäßiges Duett zwischen Mignon und dem Harfner" einführt. Es öffnen sich die Flügelthüren des Gartensalons, reichgekleidete Diener mit Armleuchtern und Lampions stellen sich auf und die vornehme Gesellschaft schreitet aus dem Theater die Stufen hinab ins Freie. Philine jubelt ihren Siegesrausch in einer brillanten, pikant rhythmisirten Arie à la Polacca aus. Da unterbricht Feuerlärm den Applaus der entzückten Hörer, das Theater, von dem Harfner in Brand gesteckt, steht in Flammen. Mignon wird vermißt, Wilhelm stürzt in das brennende Schloß und trägt die anscheinend Leblose auf seinen Armen aus den Flammen. Dieser Actschluß ist in Paris mit großer szenischer Wirkung arrangirt, die Musik wirkt in dem Finale nur decorativ.

Der dritte Act steht musikalisch hinter den beiden ersten entschieden zurück, die Musik ist hier geradezu unbedeutend, langweilig und erhebt sich nur in einzelnen kurzen Lichtpunkten über das Niveau einer gewandten, innerlich kühlen und dürftigen Mache. Für die tiefen Seelenkämpfe, die leidenschaftlichen Situationen dieses Actes fehlen dem Componisten die entsprechenden Klänge. Der Act beginnt mit einer von ferne herüberklingenden Chor-Barcarole, welcher der alte Harfner, am Fenster sitzend, lauscht. Wir sind in Italien, wohin der Alte und Wilhelm mit Mignon gezogen sind, um für das kranke Gemüth des Mädchens Heilung zu suchen. Durch einen kühnen Griff des französischen Librettisten wird hier der alte

Marchese, der bei Goethe als Mignon's Oheim auftritt, mit ihrem Vater (dem Harfner nämlich) in Eine Person verschmolzen. Er erkennt sein Schloß wieder, das er vor Jahren verlassen, um seine verlorene Tochter in der weiten Welt zu suchen. Die in Mignon mächtig erwachenden Erinnerungen an ihre Kindheit lassen ihn nicht länger zweifeln, daß er seine todtgeglaubte Sperata wiedergefunden. Das große Wiedererkennungs-Terzett übt unstreitig eine spannende Wirkung auf die Zuschauer, das Interesse ist aber weit mehr ein dramatisches als musikalisches. Eine noch schwächere Composition ist das Liebesduett zwischen Wilhelm und Mignon, das, in unverblümt italienischem Opernstyl beginnend, in ein mattes Andante übergeht. Wilhelm ist sich seit jenem Schloßbrande seiner Liebe bewußt geworden; vom Altan in die laue Mondnacht hinausblickend, eröffnen die beiden Liebenden einander ihr Herz. Da steigt plötzlich eine fröhliche Cadenz Philinen's wie eine Rakete im Garten auf. Ein Rückfall Mignon's in das alte Mißtrauen droht Alles wieder zu zerstören, als Philine an der Hand Friedrich's eintritt. Eine fröhliche Schlußscene an den reizenden Ufern des Gardasees, belebt durch Gesang und Tanz der Landleute, bringt die Handlung zu vergnügtem Ende. Der alte Marquis Cypriani wird vom Volke erkannt und begrüßt, Mignon und Wilhelm, ein glückliches Brautpaar, versöhnen sich mit Philinen, welche nunmehr ihrem unverwüstlichen Anbeter Friedrich die langersehnte Hand reicht.

So endet die Oper; so ist sie ursprünglich componirt und in Paris gegeben. Als der große Erfolg derselben die Aufmerksamkeit des Auslandes erregte, redeten einige gesinnungseifrige Teutonen dem Componisten ein, daß der glückliche Ausgang des Stückes für Deutschland eine Unmöglichkeit sei und Mignon jedenfalls im dritten Acte sterben müsse. Und so componirte denn Thomas nachträglich einen anderen Schluß (dénouement allemand), welcher darin besteht, daß Mignon, als sie Philinen's Gesang vernimmt, leblos niedersinkt. Trotz seiner größeren Uebereinstimmung mit dem Goethe'schen Roman scheint uns dieser tragische Schluß unpassend und im Widerspruche zu der ganzen Anlage und dem Charakter der Thomas'schen Oper. Mignon's Tod zugegeben, hätte das Ganze als förmliche Tragödie angelegt und in einem anderen Styl

componirt werden müssen. Entsprechend jenem Verlangen nach einem tragischen Schlusse, sollte für Deutschland auch der gesprochene Dialog verbannt und in gesungene Recitative umgeformt werden. Die deutsche Ausgabe von Mignon enthält diese von Thomas nachcomponirten Recitative, welche dem leichten Conversationston der Oper eine ungehörige Breite und Nachdrücklichkeit aufbürden. Unseres Erachtens hat die Direction des Wiener Hofoperntheaters mit richtigstem Verständniß gehandelt, indem sie Mignon in der ursprünglichen Form, ohne Recitative und ohne tragischen Ausgang vorführte. Die Integrität des Goethe'schen Romans ist nun einmal für Opernzwecke nicht zu retten, wozu also aus mißverstandener Pietät auch noch die Vergewaltigung des musikalischen Drama's hinzufügen, das durch seinen feinen, liebenswürdigen Charakter die Theilnahme des Hörers gewinnt? Mächtig ergreifend wirkt diese Oper an keiner Stelle; sie ist nicht das Werk eines erfindungsreichen, originellen Genies. Wol aber erscheint sie uns als die gewissenhafte Arbeit eines fein empfindenden, geistreichen und geschmackvollen Künstlers der überdies in allen praktischen Dingen eine erfahrene Meisterhand bewährt. Manchmal etwas knapp und nüchtern, flüchtig und zum Vaudeville-Styl neigend, ist die Musik zu Mignon doch zum größten Theile dramatisch, geistreich und graziös, nicht von tiefer, aber von richtiger, an vielen Stellen auch warmer Empfindung. Ihre Vorzüge und ihre Schwächen sind echt französisch, deßhalb treten weit mehr die ersteren auf der französischen, die letzteren auf der deutschen Bühne hervor.

Es war im Frühjahr 1867, als ich in Paris die Oper Mignon von Ambroise Thomas zum erstenmale hörte. Die unübertrefflich feine und lebenswahre Darstellung des liebenswürdigen Werkes in der Opéra comique hatte mich hoch erfreut, so daß ich mir nicht versagen konnte, am nächsten Morgen dem Componisten, meinem Collegen in der musikalischen Jury, dafür zu danken. Ambroise Thomas ist ein Mann von jener seltenen, wahrhaften Bescheidenheit, welche vor jeder lobenden Berührung schüchtern zurückweicht; nicht einmal der unerhörte Erfolg seiner Mignon — sie ist im Laufe eines Jahres hundertfünfzigmal gespielt worden — vermochte ihn eitel zu machen. Er lehnte mein Lob mit dem ihm eigenen schwer-

müthigen Lächeln ab; als fühlte er aber dennoch eine kleine Verpflichtung, aus seinem Schweigen herauszugehen, flüsterte er nach einer Pause: „Ich habe ein gediegeneres, ernsteres Werk im Pulte liegen, das Ihnen vielleicht Freude machen wird und dem ich mehrere Jahre der hingebendsten Arbeit gewidmet.“ — „Und was ist der Gegenstand dieser Oper?“ — „Hamlet!“ Unwillkürlich schreckte ich zusammen; das eine Wort Hamlet beleuchtete mir plötzlich wie ein greller Blitz den gefährlichen Abgrund, an welchem der treffliche Mann sich nunmehr angebaut. Zwei Motive mußten sofort Besorgniß für diese Oper erwecken: zunächst die Natur des Sujets überhaupt, sodann dessen Verhältniß zu der künstlerischen Individualität von Ambroise Thomas.

Shakespeare's Hamlet als Operntext! Ein singender Hamlet! „Sein oder Nichtsein“ in Melodie gesetzt! Der Widerspruch liegt so handgreiflich auf, daß es fast eine Banalität ist, darüber zu reden. Und doch muß auf diesen Punkt, auf die unheilbare kranke Wurzel des Ganzen zuerst und nachdrücklich hingedeutet werden. Dasjenige, worin die Macht und der Reiz des Shakespeare'schen Hamlet vor Allem ruht: die unerschöpfliche Gedankentiefe, die stahlhelle und schneidige Dialektik, das feinste Nervengeflecht des menschlichen Denkens und Wollens — es ist der Musik unerreichbar. Unzugänglich ist ihr ferner der Charakter Hamlet's, alles das, was ihn erst zum Hamlet macht: der in sich selbst ausbrennende Gedanke, der es nicht zur That bringen kann; das Zaudern und Schwanken, dessen Nothwendigkeit trotz alles Drängens zur Rache eben das tragische Element des Charakters bildet. Endlich gar Hamlet's verstellter Wahnsinn, den allmälig der wirkliche so grauenhaft zu überschatten beginnt! Die Musik besitzt für die Schilderung des wirklichen Wahnsinns nur ein sehr beschränktes, mehr andeutendes, „anspielendes“ Ausdrucksvermögen; den geheuchelten Wahnsinn zu schildern und vollends die beiden unterscheidend auseinanderzuhalten, vermag die Tonkunst ganz und gar nicht. So muß denn der Componist auf all' die herrlichen Scenen verzichten, in welchen Hamlet (gegen die Schauspieler, gegen Güldenstern und Rosenkranz u. s. w.) die Perlen seines tiefen und glänzenden Geistes aufwirft; auf all' die Stellen, wo er die Spitze des Gedankens durchbohrend

gegen das eigene Innere richtet, bis sein Blick und der des Zuschauers sich in unheimliche Tiefe verliert. Was bleibt übrig? Das rohe Gerüst der Handlung mit den Figuren des Königs, der Königin, des Polonius und Laërtes als singenden Ausfüllrollen. Die einzige Ophelia bietet dem Musiker eine sympathische und dankbare Aufgabe; sie allein ist der Punkt, wo die Musik in diese Tragödie einströmen kann. Ohne Zweifel hat diese rührende Mädchengestalt unseren Tondichter zur Composition des Hamlet, also zu einem Wagstück verleitet, das trotz der Ophelia nimmermehr glücken konnte.

Erscheint Shakespeare's Hamlet von vornherein als eine verfehlte Wahl für jeden Operncomponisten, so war er es außerdem noch ganz speciell für die Individualität unseres Componisten. Ambroise Thomas ist eine zartbesaitete musikalische Natur; leichte, heitere Stoffe behandelt er sehr anmuthig, nicht selten geistreich und glänzend; auf einem mittleren Niveau der Empfindung glückt ihm auch das Zärtliche und Rührende. Aber für den verheerenden Sturm der Leidenschaft, für den tragischen Donner fehlen ihm die Töne. Jede Seite seiner Hamlet-Partitur beweist, daß ihm die Natur jene nachhaltige Kraft und Größe des Ausdrucks versagt hat, welche für die Tragödie unentbehrlich sind. Wo er auf seinem natürlichen Grund und Boden arbeitet (der Opéra comique im weiteren Sinne), da bringt er es zu liebenswürdigen, ja reizenden Schöpfungen, und so ungleich selbst seine besten Opern in ihren einzelnen Theilen sind, es werden Le Caïd, Raymond, Le Roman d'Elvire und Mignon jederzeit zu dem Gelungensten gezählt werden, was die französische Opéra comique seit Auber hervorgebracht hat. Der graciöse, geistreich pointirte, von ernster Empfindung nur leicht gestreifte Conversationston ist und bleibt das eigentliche Gebiet dieses liebenswürdigen Talentes, das in der That auf demselben alle seine Erfolge seit 35 Jahren errang. Zwei Versuche in der Großen Oper (Le comte de Carmagnola 1841 und Le Guerillero 1842) gingen spurlos vorüber; beide sind überdies auch ihrem Stoff und Musikstyl nach Conversationsstücke, welche mit gesprochenem Dialog ohne weiters in der Opéra comique figuriren könnten.

Unbestritten ist der große Erfolg des Hamlet in Paris, wo bereits hundert Wiederholungen davon stattgefunden haben. Allein weder dieser Erfolg, noch die vielen Detailschönheiten der Oper können unsere Ueberzeugung erschüttern, daß Ambroise Thomas nur zu seinem Nachtheil das Feld der Conversations-Oper verlassen und mit Hamlet einen bedauerlichen Rückschritt hinter Mignon gemacht habe. Es ist nicht das einzige Beispiel in der Geschichte der Oper, daß ein anmuthiges Talent durch unnatürliche Streckung den Anschein verdoppelter Größe erreicht, während es sich dadurch thatsächlich im Kerne abschwächt und verwinzigt.

Der erste Act bringt nach einer nicht ungefälligen, aber wenig originellen Festmusik und einer unbedeutenden Cavatine des Laërtes (im ritterlichen Tone Boïeldieu's) ein Liebesduett zwischen Hamlet und Ophelia: „Zweifle an der Sonne Klarheit", das durch sein schönes Ebenmaß, wie durch die warm empfundene Melodie zu den besten Nummern der Oper gehört. Die berühmte Scène l'Esplanade, von einer viel zu langen Orchester-Phantasie eingeleitet, trifft in die Beschwörung des Geistes durch Hamlet recht glücklich die feierlich ängstliche Stimmung dieses Momentes. Auch die breit hinströmende Cantilene Hamlet's nach dem Verschwinden des Geistes (Ombre chèrie!) ist sangbar und effectvoll, paßt aber doch mehr für einen sehnsüchtig Liebenden, als für den von so grauenhafter Begegnung erschütterten, Rache schwörenden Hamlet. Dieselbe Bemerkung gilt noch von manchem anderen Stück dieser Oper, das musikalisch anmuthend und empfindungsvoll in einem kleineren Rahmen von bester Wirkung wäre, aber in einer Tragödie Hamlet schlechterdings nicht stylgemäß klingt. Der zweite Act beginnt mit einer Arie Ophelia's, in welche zwei volksliederartige Strophen nordischer Färbung gut verwebt sind. Unbedeutend sind die Arie der Königin, die Scene zwischen Hamlet und dem Königspaar, Hamlet's Trinklied und der Chor der Schauspieler, dessen lahmer Humor sehr unvortheilhaft hinter dem lebensfrischen Comödianten-Chor in Mignon zurücksteht. Wie wichtig ist die Umgebung, wie entscheidend der richtige Platz für ein Musikstück! Es folgt die große Schauspielscene im Prunksaal, deren Composition von großer Gewandtheit und Bühnenkenntniß zeigt. Das sich anschließende Finale hingegen (das

einzige große Finale im Hamlet) ist eine sehr schwache Arbeit von musivischem Bau und betäubend lärmender Instrumentirung. Den dritten Act eröffnet Hamlet's Monolog Sein oder Nichtsein; es folgt die Gebetscene des Königs mit durchaus schwächlich dahinsickernder Musik. In dem Terzett zwischen Hamlet, Ophelia und der Königin finden sich einige glückliche Motive, so die Fis-moll-Stelle „Geh' in ein Kloster," der wir freilich noch lieber mit einem anderen Text an anderer Stelle begegnen würden. Der Act schließt mit einem sehr langen Duett Hamlet's und der Königin, das, anfangs ermüdend, sich schließlich (mit dem Erscheinen des Geistes) über das Niveau der übrigen Hamlet-Scenen dieser Oper erhebt. Es ist die Stimmung und dramatischer Zug darin. Der effectvollste, poetischeste Act ist der vierte; er hat fast überall den Erfolg der Oper entschieden. Landleute feiern ein Frühlingsfest mit Gesang und Tanz. Die wahnsinnige Ophelia erscheint blumengeschmückt und singt, an dem Feste theilnehmend, eine schwermüthige schwedische Ballade, die in einem Schluß von glänzendem Passagenwerk ausgeht. Die Verbindung des Gesanges der Ophelia mit dem Tanz und der Pantomime ist in ihrer Art neu und von guter Wirkung. Das Ballet bildet gleichsam den stummen Chor zu Ophelia's Arie. Die Landleute gehen ab; Ophelia sucht Blumen im Schilf und versinkt in den See. Wir sehen den Tod Ophelia's, den bei Shakespeare die Königin so rührend erzählt, mit leibhaften Augen vor uns: „Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub, mit welchem sie phantastisch Kränze wand von Hahnfuß, Nesseln, Maaslieb, Kuckuksblumen. Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde an den gesenkten Aesten aufzuhängen, zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen die rankenden Trophäen und sie selbst ins weinende Gewässer. Ihre Kleider verbreiteten sich weit und trugen sie sirenengleich ein Weilchen noch empor, indeß sie Stellen alter Weisen sang, als ob sie nicht die eigene Noth begriffe, wie ein Geschöpf geboren und begabt für dieses Element. Doch lange währt es nicht, bis ihre Kleider, die sich schwergetrunken, das arme Kind von ihren Melodien herunterzogen in den schlamm'gen Tod." Die rührende Gewalt dieser einfachen Worte wird kaum eine Musik jemals übertreffen. Doch gestehen wir gerne, daß die Scene

bei Ambroise Thomas, verstärkt durch den Zauber der schönen, stimmungsvollen Landschaft, einen poetischen Eindruck macht. Wären uns nicht die gesungenen Wahnsinnsscenen so schrecklich verleidet, wir würden noch lebhafter in den Beifall des Publicums einstimmen. Der fünfte Act des Originals ist geringfügig: er bringt das Duett der beiden Todtengräber, eine gekünstelte Composition von sehr zweifelhaftem Humor, und das Leichenbegängniß Ophelia's, an deren Sarge Hamlet stirbt, nachdem er vorher schnell den König erstochen.

Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, wie schwankend und unbefriedigend der Totaleindruck der neuen Oper ist. Wir sehen hier das feine, leichtflüssige Talent und die geschickte Bühnen- und Orchestertechnik des Componisten in ungleichem Kampfe mit einem schweren, musikwidrigen Stoffe, welcher überdies durch die Rohheit der Librettomacher den Beigeschmack einer Shakespeare-Travestie nicht ganz loswerden kann. Einzelne Stellen interessiren und erfreuen uns; im Ganzen fehlt aber der Musik die nachhaltige schöpferische Kraft, die Energie des Ausdruckes, der dramatische Nerv. An der künstlerischen Redlichkeit von Ambroise Thomas ist nicht zu zweifeln, und jene Kritiker, welche ihm vorwerfen, er wolle um jeden Preis nur Effect auf das große Publicum machen, sind im Irrthum. Ambroise Thomas, eine ehrliche Künstlernatur wie nur irgend eine, will überall das Wahre geben und glaubt es zu geben. Wer wüßte es nicht, daß das Wahre wie das Schöne in der Kunst ein Relatives ist, welches jede Nation durch ein anders gefärbtes Glas erblickt? Wo Ambroise Thomas irregeht, da tragen nicht Gewissenlosigkeit und Gefallsucht die Schuld, sondern die theatralischen Anschauungen seiner Nation und die Grenzen seines Talentes.

Der große Erfolg der Oper Hamlet in Paris erklärt sich am natürlichsten durch die beiden für die Hauptrollen förmlich prädestinirten, außerordentlichen Talente: durch die Leistung Faure's als Hamlet und die der Christiane Nielssen als Ophelia. Faure's ganze Erscheinung, seine schlanke Gestalt, sein edles, etwas längliches Gesicht mit den sanften, tiefblauen Augen kommt dieser Rolle unvergleichlich entgegen. Etwas Leidsames, Träumerisches liegt in dem weichen Klang seiner Stimme, in seinem ganzen Wesen. Spiel und Vortrag sind bei Faure ausdrucksvoll und sinnig, von über-

legener Bildung gemeißelt, allerdings auch schon etwas von des Gedankens Blässe angekränkelt. Für diesen Sänger konnte es keine sympathischere Rolle geben, als Hamlet.

Die weitaus dankbarste Rolle ist Ophelia. Wenn man Christiane Nielssen nachrühmt, daß sie die beiden entscheidenden Elemente dieser Partie: die vollendetste Virtuosität im Coloraturgesang und den rührendsten Ausdruck in der einfachen Cantilene gleichmäßig beherrsche und der ganzen Gestalt den unbeschreiblichen Duft Shakespeare'scher Poesie einzuhauchen wisse, so dürfte sie darin jetzt kaum eine Rivalin unter den deutschen Sängerinnen finden, welche sich wahrscheinlich mit der einen oder der andern Hälfte jenes Lobes werden begnügen müssen.

IX.

Gounod.

Charles François Gounod, durch seine Oper Faust einer der gefeiertesten Namen der musikalischen Gegenwart, ist am 17. Juni 1818 in Paris geboren. Er studirte am dortigen Conservatorium den Contrapunkt bei Halévy und nahm außerdem einigen praktischen Unterricht bei Lesueur und Ferdinand Paër. Im Jahre 1839 errang er den ersten Compositionspreis am Conservatorium und begab sich, wie es die Statuten des grand prix de Rome verlangen, für mehrere Jahre nach Rom, als Stipendist der Regierung. Dort studirte er fast ausschließlich geistliche Musik. Im Jahre 1843 verlebte er einige Monate in Wien, wo er eine Vocalmesse und ein Requiem aufführen ließ. Nach Paris zurückgekehrt, übernahm Gounod die Musikdirection an der Kirche der auswärtigen Missionen (Missions étrangères) und zeigte entschiedene Neigung zum geistlichen Stand. Bis zum Jahre 1851 herrschte in der musikalischen Welt über die Person und die Leistungen Gounod's das vollständigste Stillschweigen, höchstens, daß einige Musikzeitungen die Notiz brachten, er habe die geistlichen Weihen genommen. Da erschien im Londoner Athenäum ein (Herrn Louis Viardot, dem Gatten der berühmten Sängerin, zugeschriebener) Musikbericht, welcher einige in London aufgeführte Compositionen Gounod's mit ungewöhnlicher Wärme bespricht und seinem Talent eine glänzende Zukunft prophezeit. Der Artikel machte Sensation in Paris, wo wenige Monate später (am 16. April 1851) Gounod's erste Oper „Sappho“ zur Aufführung gelangte. Obwohl man in diesem Werke (dessen Titelrolle Madame

Viardot-Garcia sang) ein feines und eigenthümliches Talent erkannte, hatte es doch nur mäßigen und nicht lange anhaltenden Erfolg. Man tadelte die Länge der Recitative, die Neuerungssucht in den musikalischen Formen, die Unkenntniß der Bühneneffecte. Einstimmig wurde dem ungünstigen und unpraktischen Libretto von Emile Augier die Hälfte der Schuld an dem geringen Erfolg der Oper zugemessen.

Gounod's Sappho, interessant an sich, gewinnt noch ein erhöhtes Interesse, wenn man sie mit der „Saffo" von Pacini vergleicht, dieser einst hochgefeierten und jetzt noch auf italienischen Bühnen gegebenen Oper. In Einzelheiten, wie in den klaren, breiten Massenwirkungen ihres zweiten Finales, hebt sich die italienische Saffo über die französische, ganz abgesehen von den formalen Vortheilen, welche die sichere traditionelle Technik des italienischen Opernstyls vor dem mehr subjectiven und experimentirenden des jungen Frankreichs gewährt. Aber wie hoch überragt Gounod's Oper die Pacini'sche an Geist und Feinheit, wie viel zarter empfunden und vornehmer ausgedrückt ist hier Alles! Bemerkenswerth, wenngleich nicht durchweg löblich, ist die französische Auffassung des Stoffes gegenüber der italienischen. Während der italienische Textdichter Cammerano sich auf die einfache Liebes- und Eifersuchtsgeschichte beschränkt, geht bei Emile Augier (Gounod's Poet) eine politische Intrigue als Parallelhandlung nebenher. Augier, der Verfasser des jetzt so viel besprochenen und gefeierten Dramas „Paul Forestier", hat sich in der Sappho die Figur des berühmten Odendichters und Tyrannenhassers Alkäos nicht entgehen lassen. Seine Oper beginnt mit dem Sängerwettstreit bei den olympischen Spielen. Alkäos, an seiner Kunst nur die revolutionirende Kraft schätzend, singt von Freiheit und Befreiungsmuth. Der Beifall, den sein politisches Lied findet, läßt ihn voreilig auf die thatkräftige Unterstützung des Volkes hoffen. Sappho folgt mit einer Liebeshymne und erregt noch lautern Jubel. Zu ihr fühlt sich Phaon nun unwiderstehlich hingerissen, der bisher zwischen der älteren Neigung zur schönen Glycere und dem neuen Interesse für die Dichterin geschwankt hat. Phaon's zweideutiger Freund Pythias bezeichnet anfangs diesen Conflict mit den etwas ironischen Worten:

„De toi l'une est aimée et l'autre voudrait l'être,
De là dans ton esprit grande perplexité;
Car l'une a le génie et l'autre la beauté!"

Der italienische Poet läßt die Schönheit siegen und vereinigt Phaon mit Glycere; der Franzose entscheidet sich für das Genie und den Ruhm: um Sappho's willen schüttelt Phaon seine Liebe zu Glycere wie einen Traum ab. Glycere übernimmt nun die (sonst überall Sappho zugetheilte) Rolle gekränkter, bis zur Vernichtung leidenschaftlicher Eifersucht. Phaon, der über der Liebe die Politik nicht vergessen hat, wird von den Verschworenen zum Vollstrecker des Attentats auf den Tyrannen Pittacus bestimmt. Durch eine Unvorsichtigkeit der Verschwörer gelangt Glycere in den Besitz des Geheimnisses und benutzt es, um Sappho gewaltsam von Phaon zu trennen. Sie droht, Phaon sofort dem sichern Tod auszuliefern: Sappho muß ihr schwören, daß sie Phaon zur Flucht bestimmen, ihn nicht zu begleiten und niemals Glycere's Einmischung verrathen werde. Sappho leistet den Schwur, um den Geliebten zu retten; dieser, empört über ihre Weigerung, seine Flucht zu theilen, nimmt ohne Weiteres Glycere mit. Die Intrigue des jungen Mädchens ist gar zu häßlich. Einer Sappho, die an Charaktergröße, an Geist und Ruhm ihre Umgebung hoch überragt, mag man die äußerste That gekränkter Liebe glauben und vergeben. Wenn aber ein schönes Nichts, wie Glycere, wenn la beauté sans le génie zur Megäre wird, so fühlen wir von solcher Leidenschaft ohne Größe uns im Innersten verletzt. Sappho darf sich gegen Phaon nicht rechtfertigen; schweigend wie Euryanthe trägt sie den Verdacht, die Verwünschungen ihres Geliebten. Die Verschworenen mit Alkäos, Phaon und Glycere versammeln sich Nachts am Meeresstrand, zur Flucht bereit. Man sieht ihr Schiff absegeln. Sappho bleibt, ihnen nachschauend, allein auf dem Felsenriff zurück. Sie ergreift zum letzten Mal die Lyra und singt zwei einfache, in tiefste Schwermuth getauchte Stanzen. Mit dem Schiff, das den ungetreuen Geliebten für immer entführt, ist für Sappho jede Lebenshoffnung, jede Lebensmöglichkeit verschwunden. Was nachfolgt, ihr freiwilliges Ende, ist kein neues Spectakelstück, es ist nur das letzte Ausklingen des verheerenden Sturmes; nichts weiter (um ein Bild Hebbel's zu brauchen), als

das Zuriegeln der Kammerthür vor dem letzten Schlafengehen. Diese Schlußscene ist bei Gounod von großer poetischer Schönheit. Der milde, feierliche Ernst, der darüber schwebt, ist um eine Welt getrennt von dem trivialen Bravourgesang, mit welchem Pacini's Sappho dem Tod entgegencoquettirt.

Das Nächste, womit Gounod nach der Sappho vor die Oeffentlichkeit trat, war die Composition der Chöre zu „Ulysse", einer langweiligen Tragödie von Ponsard, welche 1852 im Théâtre français gegeben wurde. Der Componist suchte den antiken Charakter der Musik so gut als möglich festzuhalten und es gelangen ihm Einzelheiten von großer und eigenthümlicher Schönheit. Leider war die Tragödie selbst nicht lebensfähig und hat so auch die Musik mit in den Acheron gezogen. Dennoch erscheinen die Chöre zu Ulysse in Paris häufig in Concertaufführungen und werden von vielen Freunden des Componisten für dessen gediegenste Composition gehalten. In Deutschland, wo ein so großer Verbrauch an Männerchören und fortwährender Mangel an interessanten Chornovitäten herrscht, sollte man nicht säumen, einen Versuch mit der (wenigstens theilweisen) Aufführung dieses Cyclus zu machen.

Eine unglückliche Production war die fünfactige große Oper „La nonne sanglante" von Gounod, welche 1854 zur ersten Aufführung kam und bald von den Bretern verschwand. Ich kann nicht aus eigener Anschauung über diese Oper urtheilen, die mir übrigens schon durch ihren gräßlichen Titel widerwärtig vorkommt. Fétis rühmt daran ein Duo im ersten Act, fast den ganzen zweiten Act, eine Arie und ein Duett im dritten Act als Compositionen von ungemeiner Schönheit. Die Fortschritte des Componisten in Handhabung der Form und aller technischen Mittel seien unverkennbar, nur ermatte die Erfindung von der Mitte des dritten Actes an immer mehr. Das erbärmliche Textbuch habe übrigens an dem Mißerfolg der Blutenden Nonne die bedeutendste Schuld. Den Stoff für seine nächste Oper nahm Gounod aus einem classischen Lustspiel, dem Arzt wider Willen (Le médecin malgré lui) von Molière, das jedoch in seiner derben Possenhaftigkeit weder der musikalischen Behandlung überhaupt, noch dem individuellen Talente Gounod's günstig ist. Diese Oper hat wenig komische Kraft, aber

mehrere äußerst graziöse Nummern. Sie wurde zum ersten Mal im Jahre 1858 am Théâtre lyrique gegeben.

Der 19. März 1859 war der Tag der ersten Aufführung des „Faust" am Théâtre lyrique zu Paris — der entscheidendste Tag in Gounod's Künstlerleben. Der große Erfolg, den diese Oper in Paris errang und bis jetzt ungeschwächt behauptet, breitete bald seine Strahlen über das ganze musikalische Europa. Darmstadt war in Deutschland die erste Stadt, welche die Novität aufführte. Der Versuch gelang vollständig; aber je mehr deutsche Bühnen ihm zu folgen Miene machten, desto heftiger erhob sich eine leidenschaftlich teutonische Opposition dagegen. Mit einem Gerassel von Gesinnung, das an Menzel's Franzosenfresserei erinnerte, wurde die neue Oper schlechtweg als ehrenrührige Parodie des Goethe'schen Faust gefaßt, deren Aufführung auf deutschen Bühnen geradezu als eine Art musikalischer Landesverrath zu strafen sei. Die Kritiker, welche so heftig die Ausschließung von Gounod's Faust aus Deutschland forderten, scheinen uns in einer doppelten Befangenheit zu stecken. Sie denken zu gering von Gounod und zu hoch von der Oper überhaupt. Gounod's Talent und Streben ist zu respectabel, als daß sein Faust nur eine freche Verhöhnung des Goethe'schen Gedichtes werden konnte. Die Oper ist aber eine zu gemischte, unreine, bedingte Kunstgattung, als daß sie im Stande wäre, einen Faust von der Höhe und Vollendung des Goethe'schen hervorzubringen, überhaupt den vollkommeneren Organismus einer Tragödie ernstlich nachzuschaffen. Es ist ein sehr verschiedenes Unterfangen, ob Jemand sich vermißt, Goethe's Faust componiren, diese reiche, die höchsten Anliegen des Menschengeistes umfassende Gedankenwelt nachmusiciren zu wollen, oder ob er lediglich aus den sinnenfälligsten Momenten des Gedichtes sich ein dramatisches Gerüste, ein Libretto zusammenstellt. Ersteres ist Gounod nicht beigefallen, dazu denkt er zu praktisch, selbst wenn er minder bescheiden wäre; in Letzteren ist ihm längst Spohr vorausgegangen, ohne deshalb Anfechtungen zu erfahren.

In dem Eifer, mit dem ein großer Theil der deutschen Kritik gegen die Aufführung der Faust-Oper zu Felde zog, fiel auch die Behauptung, die Franzosen würden es sich nimmer gefallen lassen,

wenn ein Componist, vollends ein Ausländer, ihren Racine und Corneille zu Opernzwecken zurichten wollte. Das ist nicht richtig. Gluck, also obendrein ein Deutscher, hatte seiner Iphigénie en Aulide eine gute Aufnahme in Paris gerade dadurch gesichert, daß er Racine's Tragödie ihr zu Grunde gelegt, worauf er bekanntlich die Franzosen im Mercure de France auch ausdrücklich aufmerksam machen ließ. Die einst in Paris gefeierte Semiramis von Catel ist nach Reichardt's Ausdruck nur Voltaire's verhunzte Comödie, und dasselbe sind Salieri's Les Horaces, Sacchini's Chimène, Spontini's Olympia, endlich neuester Zeit Gounod's Médecin gegen die Originale von Corneille, Voltaire und Molière. Allerdings sind in Frankreich musikalische Bearbeitungen berühmter Dramen selten, allein der Grund liegt nicht sowol in der größeren Pietät gegen die Dichter als vielmehr in der größeren Wichtigkeit, die das Textbuch einer Oper für die Franzosen jederzeit hatte. Sie mögen auch in musikalischer Einkleidung nicht gern einen ihnen schon bekannten Stoff sehen, sondern verlangen, daß die dramatische Grundlage einer Oper sie als etwas vollständig Neues interessire und beschäftige. Aus demselben Grunde hat bei ihnen die Sitte italienischer Componisten, ein längst componirtes Libretto zum fünften- und sechstenmal wieder zu componiren, niemals Eingang gefunden. Will man für die Beurtheilung der Gounod'schen Oper einen richtigen Standpunkt einnehmen, so möge man nichts weiter von ihr erwarten, in ihr erblicken, als eine Art musikalischen Bilderbuchs zu Goethe's Faust. Der Componist nahm aus diesem dramatischen Mikrokosmus echt musikalisch die Liebesscenen heraus und legte sie in einer Reihe von Bildern auseinander. Manche dieser Bilder sind so zart und gemüthvoll, daß sie ihres hohen Ursprungs sich nicht zu schämen brauchen; dahin gehört sehr Vieles aus Margarethen's Rolle, vor Allem die Gartenscenen im dritten Act. Es wechseln damit andere Bilder, die überaus frisch und wirksam in der Farbe sind, wie die Volksscenen im zweiten Act. Dieser Act, der, einem großen Finale vergleichbar, die Tänze und Chöre mit den kurzen Monologen und Dialogen Faust's, Siebel's, Gretchen's 2c. überaus glücklich verknüpft und wieder loslöst, ist in seiner Frische, seinem leichten Aufbau und seiner bis zum Schluß wachsenden Steigerung ein Meister-

stück theatralischer Geschicklichkeit. Endlich fehlt auch eine dritte Classe von Illustrationen nicht, die, gegen den Geist des Ganzen sündigend, uns verstimmen und verletzen, indem sie, wohlfeilem Applaus zulieb, von der Goethe'schen Handlung theils willkürlich abspringen, theils dieselbe zu bloßen Theatercoups mißbrauchen. Dazu gehört z. B. Mephisto's Fluch zu Ende des vierten Acts, die coquette Walzerarie Gretchen's (für die allmächtige Directrice des Théâtre lyrique, Mad. Miolan=Carvalho) und hauptsächlich ein großer Theil des fünften Actes. Dieser besteht eigentlich aus vier aufeinanderplatzenden Tableaux: Walpurgisnacht, orientalisches Bacchanale, Kerkerscene, Gretchen's Verklärung. Das Opernhafte im schlechten Sinn, das in den früheren Acten sich ziemlich bescheiden zurückhält, stürzt im fünften entfesselt hervor. Einen künstlerisch befriedigenden, reinen Eindruck macht demnach Gounod's Faust ebensowenig, als die übrigen Erzeugnisse der modernen Oper. Auch er ist kein einheitliches Ganzes. Auf Klänge von reizender Anmuth und Innigkeit folgen schwache, auch triviale Lückenbüßer; der feine poetische Kopf wechselt ab mit dem effectsuchenden Praktiker; bald herrscht der Componist, bald der Poet, der Decorationenmaler, der Balletmeister. Es gilt eben eine Oper, d. h. ein Mischproduct, das, wie Faust selbst, ein Zankapfel guter und böser Geister ist.

Die Vorzüge und die Schwächen von Gounod's Musik zeigen sich am klarsten im Faust. Gounod ist nicht, was man ein Originalgenie nennt, sondern ein Eklektiker im bessern Sinne des Wortes. Seine Erfindung weist auf höherliegende Quellen, namentlich auf Weber und Meyerbeer; auf deutscher Seite schweift sie weiter bis zu R. Wagner, auf französischer bis zu Auber. Diese fremden Elemente haben sich aber mit Gounod's künstlerischer Individualität so glücklich assimilirt, daß ohne Frage etwas relativ Neues und Eigenthümliches daraus entstand, wie die einschlagende Wirkung seines Faust beweist. Es spricht sich am reinsten im Gebiet des Sentimentalen aus, zunächst in den Liebesscenen, wo Gounod unvergleichliche Töne der Zärtlichkeit und Sehnsucht anschlägt. Für die höchste Steigerung der Leidenschaft reicht seine Kraft selten aus, für das Dämonische, wie für das Große, Erhabene versagt sie in der

Regel gänzlich. Dafür besitzt er für die leichter angeregte Empfindung und deren wechselnde Lichter einen Reichthum feiner und überzeugender Farben. Gounod's musikalisches Schaffen findet eine große, woldisciplinirte Hülfe in seiner Kenntniß alles Technischen, sowol im Gesang — er ist selbst vortrefflich geschulter Sänger — wie im Orchester. Er gibt sich überall mit großer Wärme seinem Gegenstand hin, und wenn sein Flug nach dem höchsten Aufschwung schnell ermattet, weiß seine Bildung und ein feiner poetischer Instinct Passendes und Wirksames zu finden. Sein Streben ist immer redlich und auf Wahrheit des dramatischen Ausdrucks gerichtet, seine Musik hat mehr innere Verwandtschaft mit der deutschen, als die irgend eines anderen Franzosen.

Gounod's Faust ist, wie gesagt, von einem Theil der deutschen Kritik auf das Uebelste behandelt worden und hat dem deutschen Publicum, welches die Oper entschieden liebgewann, böse Worte eingetragen. Mit Unrecht. Wir sind im Fach der Opernmusik seit zwanzig und mehr Jahren so arm, daß wir entweder zu einem relativen Maßstab uns bequemen oder die Opernhäuser schließen müssen. Wer nicht in ungerechtfertigtem Idealismus alle gegebenen Zustände ignorirt, muß sich über eine Oper freuen, welche neben zahlreichen Schwächen doch noch so viel Geistreiches, Anmuthiges und Gemüthvolles enthält, wie dieser Faust. Er macht uns einen ungetrübteren musikalischen Eindruck als der Prophet, der Nordstern und Dinorah, so sehr auch Meyerbeer sonst Gounod an Energie und Originalität überlegen ist. Börne äußert irgendwo, daß die Leistungen der deutschen Literatur fast regelmäßig entweder Gold oder Kupfer sind, während in Frankreich die Mehrzahl der Schriftsteller Silber schreibe. Dies treffende Wort paßt auch auf die Operncomponisten dieser beiden Nationen. Zu bedürftig, um Jahrzehnte lang auf Gold zu harren und zu wählerisch, um Kupfer zu berühren, verdanken wir es doch größtentheils dem ausländischen Silber, wenn unsere Theater überhaupt noch wirksame Novitäten bringen. Wer mit der Partitur des Don Juan in der einen und des Fidelio in der anderen Hand gegen Gounod's Faust loszieht, der hat freilich leichtes Spiel: Faust bleibt ohne Frage maustodt. Ob man aber mit solchen Armstrong-Kritiken etwas Rühmliches und

Nützliches vollbringe, scheint mir sehr zweifelhaft. Wollen die Deutschen Gounod's Opern verdrängen, so mögen sie es thun, indem sie selbst Besseres schaffen. In der Sinfonie, der Kammer- und Claviermusik ohne Rivalen, ja, so gut wie alleinherrschend, theilen die Deutschen doch seit geraumer Zeit im Opernfach das Schicksal Italiens: einer Unfruchtbarkeit nämlich, von der man nur wünschen muß, sie möge nicht allzulange fortdauern. —

Nach dem großen Erfolg des Faust schien das Glück sich von Gounod wieder abwenden zu wollen. Keine der Opern, die er zwischen dem Faust und dem Romeo zur Aufführung brachte, vermochte sich in Paris bleibend zu erhalten, oder gar das Ausland für sich zu gewinnen. Da war zuerst eine dreiactige Oper Philemon und Baucis, welche im Jahre 1860 auf dem Théâtre lyrique erschien. Man rühmte eine Fülle von schönen Details daran, allein abermals war die Musik auf Sand gebaut, auf einen Idyllentext ohne dramatisches Leben und Interesse. Das ehrwürdige Ehepaar verschwand bald von der Bühne. Es folgte eine größere Production, diesmal nicht für das bescheidene Théâtre lyrique, sondern für die Große Oper: „Die Königin von Saba". Am 28. Februar 1862 fand in Paris die erste Vorstellung dieser Oper statt, welche seither auch in Darmstadt (unter des Componisten eigener Leitung) gegeben worden ist. Leider mußte die Kritik hier abermals mit der Klage über das schlechte Textbuch (von M. Carré und Barbier) beginnen. Die Verfasser hatten es mehr auf blendende decorative Pracht und unerhörte scenische Ueberraschungen abgesehen, als auf die Erweckung echt dramatischen Interesses an den handelnden Charakteren und ihren Thaten. Von der Königin von Saba, die aus Arabien mit großem Gefolge nach Jerusalem zog, um König Salomo's Weisheit mit Räthseln zu versuchen, erzählt uns die Bibel so wenig, daß eine eigentliche Handlung zu der Hauptfigur erst hinzuerfunden werden mußte. Die Librettisten Gounod's gestalten diese Handlung folgenderweise. Die Königin bewundert in Jerusalem den Tempel Salomo's, sie wünscht auch den Meister kennen zu lernen, welcher das große Kunstwerk geschaffen. Der Baumeister Adoniram wird ihr vorgeführt und die Schönheit der Königin von Saba übt sofort ihre unwiderstehliche Wirkung. Der blitzartige Eindruck ist gegenseitig.

Beide erklären einander ihre Liebe und beschließen gemeinschaftliche Flucht. Salomo möchte Adoniram an sich fesseln, dieser lehnt jedoch seine Anträge entschieden ab und entfernt sich. Die Königin von Saba erscheint, weist die leidenschaftliche Liebe des weisen Salomo von sich und versenkt ihn durch einen magischen Trank in tiefen Schlummer. Hierauf zieht sie ihren Ring von dem Finger des Schlafenden und eilt ihrem Geliebten nach. Diesen hat aber mittlerweile sein Geschick erreicht: drei seiner Arbeiter, welchen er den Rang der Meisterschaft verweigerte und die ihm darum Rache geschworen, ermorden ihn. Die Königin findet nur noch einen Leichnam.

In der Königin von Saba finden wir schon jenes gestaltlose Wogen und Wiegen der Melodie stark vorherrschend, das an Richard Wagner's Unendliche erinnert, und in Romeo und Julie noch bewußter ausgebildet ist. Die Revue musicale äußerte ganz richtig über die Königin von Saba: In der Partitur Gounod's fließt das Talent in Strömen. Ueberall offenbart sich die Hand des geschickten, erfindungsreichen Meisters, und doch ist es keine gute Partitur. Es herrscht darin ein Geist des Systems vor und dieses System besteht in der Vorliebe für eine melodische Form, stets gleich breit, gleich unbestimmt und — seltene Ausnahmen abgerechnet — gleich einförmig in Bewegung und Farbe. Wir möchten das eine Art musikalischen Pantheismus nennen. Wo Alles Gott ist, ist Nichts Gott und man kann ein Gleiches von der Melodie sagen. Auch das unverhältnißmäßige Vorherrschen der langsamen Tempi (ein Fehler, der sich später in Romeo und Julie noch potenzirt) ermüdet bei einer Oper, welche so entsetzlich lange dauert, wie diese handlungsarme, auf fünf Acte ausgezerrte Königin von Saba. Musikalisch reich ausgestattet ist der dritte Act. Das Liebesduett zwischen der Königin und Adoniram, dann der dialogisirte Frauenchor sind reizende Compositionen und die Perlen der Oper. Für den Erfolg des ganzen Werkes war unter anderem zweierlei bedenklich: die großen Erwartungen unmittelbar nach dem Faust desselben Tondichters, und das Uebermaß scenischen Gepränges, welches für die Lücken der Handlung und für die Schwächen der Musik entschädigen sollte. So führt uns der zweite Act vor den flammen-

züngelnden Glühofen; die Königin will dem Guß beiwohnen. Es ergießt sich ein glühendes Lavameer über die ganze Bühne, so daß nur ganz im Vordergrunde rechts ein Plätzchen für die Hauptpersonen frei bleibt. Mit einer furchtbaren Explosion fliegt der Gießofen in die Luft, der Bau von Gerüsten kracht zusammen, die ganze Bühne scheint in höchster Feuergefahr zu stehen. Auf der Darmstädter Hofbühne soll diese schwierige Spectakelscene ebenso schön als gefahrlos gemacht worden sein. In Paris wurde sie auf Befehl des Ministeriums wegen Feuersgefahr gänzlich beseitigt. Die Königin von Saba hat sich auf keiner Bühne erhalten.

Einen besseren Erfolg, wenn auch lange keinen so glänzenden wie Faust, erlebte Gounod's nächste Oper „Mireille“. Mit dieser dramatisirten Dorfgeschichte aus der Provence hatte Gounod das hochtragische Fach und die Große Oper wieder verlassen, sie wurde im Théâtre lyrique am 19. März 1864 zum erstenmal gegeben. Die Oper hat das Pariser Publicum durch eine ziemlich lange Reihe von Vorstellungen zwar nicht enthusiastisch aufgeregt, aber mannichfaltig gefesselt. Was an Mireille gefiel, ist lediglich das Verdienst von Gounod's Musik, denn die Decorations- und Maschinerie-Effecte der Königin von Saba fehlen gänzlich in dieser bäuerlichen Idylle. Wenn nur nicht auch dramatische Spannung und logischer Zusammenhang darin fehlen würden! In der That, das Textbuch gehört zu den unglücklichsten, und das ist um so bedauernswerther, als die Musik viele und große Schönheiten enthält, ja zum großen Theil den glücklichsten Inspirationen Gounod's beizuzählen ist. Beim Durchspielen der Partitur kam mir wiederholt der Gedanke, ob man nicht Mireille durch geschickte Textumarbeit im Einvernehmen mit Gounod für Deutschland retten könnte? Vieles darin müßte, so scheint es, gerade deutsche Zuhörer lebhaft anmuthen. Das Libretto (von M. Carré) ist eine Dramatisirung des idyllischen Epos Mireïo von Mistral und spielt auf der baumlosen Ebene La Crau zwischen den Rhonemündungen und in dem benachbarten Wallfahrtsort Les saintes Maries. Die Titelheldin ist ein fünfzehnjähriges Mädchen aus Arles, das einen jungen Korbflechter Vincent liebt und deshalb die Hand des reichen Bauers Ourrias ausschlägt. Der Verschmähte lauert dem glücklichen Nebenbuhler auf und verwundet ihn tödtlich.

Während nun der von Gewissensbissen verfolgte Mörder auf der Flucht über den Rhone ertrinkt, findet Vincent bei einer alten Hexe Heilung seiner Wunde. Er geneset leider nur, um Zeuge des Todes seiner geliebten Mireille zu werden. Diese hat nämlich, als sie sein Unglück erfahren, das väterliche Haus verlassen, um nach Saintes Maries zu pilgern, wird aber ein Opfer der glühenden Sonnenhitze und erreicht kaum noch die Wallfahrtskirche, an deren Stufen sie in den Armen Vincent's, unter den Gesängen einer Procession, ihre Seele aushaucht. Die Heldin eines Dramas am Sonnenstich sterben zu lassen, ist eine originelle, aber keine glückliche Idee. Viele Vorzüge des epischen Gedichtes von Mistral werden im Drama zu Fehlern, und es nützt einer Handlung ohne dramatisches Leben wenig, daß die Verse des Herrn Carré sich rühmlich über die gewöhnliche Librettomittelmäßigkeit erheben. Die Musik zur Mireille besitzt, wie gesagt, reizende Stellen. So ist die ganze Introduction (Chöre der Mädchen bei der Maulbeerernte) sehr frisch und anmuthig, desgleichen das walzerartige, colorirte Lied der Mireille (Oh légère Hirondelle) in G-dur, ein Seitenstück zu der Schmuckarie im Faust und dem Walzer Julien's in Romeo. Alle drei Stücke sind Concessionen an die Bravour der Madame Miolan-Carvalho. Der zweite Act, der in Arles auf dem Marktplatze vor dem römischen Theater spielt, enthält glücklich verwendete nationale Elemente, worunter besonders das von Mireille und Vincent als Wechselgesang vorgetragene provençalische Volkslied Chanson de Magali von reizender Wirkung. Mit Effectkenntniß und feinem Geschick ist das Finale (der einzige dramatische Moment der Handlung) gestaltet, wo Mireille ihre Liebe bekennt, ihr Vater sie zuerst verstoßen will, dann aber seinen ganzen Zorn gegen Vincent richtet. Der dritte Act, größtentheils unwesentlich für die Handlung und mißrathen in der Ausführung, schildert die St. Medardusnacht, in der alle im Rhone Ertrunkenen zum Vorschein kommen und die Wassergeister (trèves) im Mondenschein tanzen. Es wurde der Vorschlag laut, diesen Act ganz zu streichen, und in der That würde der Oper, wie ich glaube, damit ein Dienst erwiesen. Mit dem vierten Act finden wir uns wieder der Wirklichkeit zurückgegeben und Gounod's Muse, welche der gespenstischen Medardusnacht in Mireille eben so

wenig genügen konnte, als der Walpurgisnacht im Faust, gewinnt wieder ihren anmuthigsten Ausdruck, namentlich in der kleinen Oboemelodie des Hirtenknaben (Musette), dem Lied des Ziegenhirten und der wehmüthigen Arie Mireille's. Der fünfte Act ist kurz, das Finale desselben (Mireille's Tod) leider die schwächste Nummer der Oper. Unverändert, wie die Oper vorliegt, würde sie in Deutschland kaum nachhaltigen Erfolg erringen, aber der Reiz des kindlich-naiven volksthümlichen Elements und ihre zahlreichen, höchst anmuthigen Musikstücke würden die Mühe einer theilweisen Umarbeitung gewiß lohnen.

Wir stehen nun in unsrer Erzählung vor Gounod's neuester Oper „Romeo und Julie", der weitaus erfolgreichsten Schöpfung, die er seit dem Faust ins Leben rief. Roméo et Juliette, zum erstenmal im Pariser Théâtre lyrique am 27. April 1867 aufgeführt, auch bereits in London, Mailand, Petersburg und Wien gegeben, macht gegenwärtig die Runde über alle Opernbühnen.

Es ist einleuchtend, daß der Sänger des Liebesduettes im Faust sich mächtig angelockt fühlen mußte von der Tragödie, „die die Liebe selbst geschrieben", von Shakespear's Romeo und Julie. Für die musikalische Eignung des Dramas braucht Gounod nicht erst zu plaidiren. Das thut für ihn die Musikgeschichte, indem sie ein gutes Dutzend Romeo-Opern verzeichnet.* Zuerst Benda's dreiactige Oper Romeo und Julie, vor nahezu 100 Jahren ein Lieblingsstück der Deutschen und von Forkel hoch über die Gluck'schen Opern gesetzt, ist das richtige „deutsche Singspiel". Sie beschäftigt nur vier singende Personen, verwendet sehr viel gesprochenen Dialog, hat weder Finales noch größere Ensembles, nur einen kurzen Chorsatz zum Schluß. Die Oper beginnt gleich mit der Arie Juliens vom flammenhufigen Gespann und dem Liebesduett, das Gounod im vierten Acte bringt; alles Frühere schien also dem Componisten unbrauchbar. Außer dem Liebespaare hören wir blos Capulet

* Nachfolgend die Liste der Compositeure, welche den dramatischen Stoff von Romeo und Julie in Opernform verwendet haben: Benda (1772), Schwanberg (1782), Marescalchi (1789), Rumling (1790), Dalayrac (1792), Steibelt (1793), Zingarelli (1796), Guglielmi (1816), Vaccai (1826), Bellini (1830), Marchetti (1865), Gounod (1867).

(kleine hohe Bariton-Partie) und Laura, eine verjüngte Amme in Soubretten-Format, welche Arien wie „Ehrlichkeit und Treue sind mein höchstes Gut" vorträgt. In der Schlußscene erwacht die scheintodte Julie, bevor Romeo Gift genommen, die Beiden umarmen sich unter den Glückwünschen der herbeieilenden Verwandten und empfehlen sich als Verlobte. Im dramatischen Ausdrucke, namentlich der Recitative, steht das alte Benda'sche Singspiel immer noch höher als die italienischen Bearbeitungen von Zingarelli (1796), Vaccaj (1826) und Bellini (1830). Die Existenz dieser Opern ruhte auf zwei bis drei süßen Melodien, ihren Erfolg verdankten sie den größten Gesangskünstlern und schönsten Stimmen Italiens. Wie diese Componisten mit Shakespeare's Tragödie umsprangen, ist schmählich; sie war ihnen ein Gerüst wie ein anderes, Cantilenen und Triller daran aufzuhängen. Das wälsche Kleeblatt dachte offenbar wie der Musikant in Shakespeare's Romeo: „Meiner Treu, die Sachen könnten besser aussehen, aber sie klingen doch gut". Außer den beiden Liebenden und Capulet haben die italienischen Componisten aus Shakespeare nur noch den bestimmten Bräutigam eingeführt; Bellini fügt den Arzt Lorenzo als kleine Nebenrolle bei. Die Rolle des Romeo schrieben sowol Zingarelli als Vaccaj und Bellini für eine Sopranstimme; die Musik dieser drei lyrischen Tragödien besteht fast durchwegs aus weibisch-süßlichen Melodien, die sich unter einer Schmucklast von Trillern und Passagen wiegen. Bei Zingarelli liegt die musikalische Charakteristik noch so sehr in der Kindheit, daß man seine Romeo-Ouverture vor jeder komischen Oper spielen könnte. Der schwächste Componist besitzt heutzutage ein feineres Gefühl für den charakteristischen Ausdruck, als es damals Celebritäten wie Zingarelli besaßen. Bellini's Montecchi und Capuletti, allerdings reicher und ausdrucksvoller als die Opern jener beiden Vorgänger, sind im unbestrittenen Besitze der Preismedaille für musikalische Langweile und Charakterlosigkeit. Wie ernst und edel steht Gounod da gegen jene drei auf Juliens Grab unter Rosenbüschen girrenden Turteltauben! Man braucht nur Gounod's Personen-Verzeichniß anzusehen (Mercutio!), um den fundamentalen Unterschied und den dramatischen Fortschritt zu bemerken, welcher seine und die gegenwärtige Opernauffassung überhaupt von jenem älteren Verfahren trennt.

Ob man in Deutschland abermals gegen Gounod das crimen laesae majestatis an Shakespeare aussprechen wird, wie früher an Goethe? Wir könnten auch diesmal den Anklägern nicht beitreten. Zu allen Zeiten war die Tragödie großer Dichter ein unangefochtenes Stoffgebiet für die Componisten; von Profanation möchten wir nur sprechen, wo Dramen so geistlos und willkürlich zersungen wurden, wie die Schiller'schen durch Verdi. Triviale Musik ist dasjenige, was profanirt. Uebrigens hat man bisher kein einziges Beispiel, daß eine Opernmusik, sei sie die beste oder die schlechteste, ihr classisches Original verleidet oder verdrängt hätte. Vorzuziehen wäre es freilich, wir hätten Textdichter von hinreichend schöpferischer Phantasie, um neue Stoffe für die Oper zu gestalten; da aber auf diesem Gebiete die Erfindung versiegt scheint, muß man sich mit der Geschicklichkeit zufriedenstellen, welche Dramen von bedeutendem Inhalte und populärer Wirkung für den Tondichter nachzubilden versteht. Von allen Opern Gounod's haben gerade die beiden nach classischen Tragödien gebildeten (Faust und Romeo) einen großen und nachhaltigen Erfolg errungen, alle übrigen, mit frei erfundenen Stoffen, sind wieder verschwunden, — großentheils durch die Schuld dieser Textbücher. Geschicklichkeit und literarischen Anstand muß man der Bearbeitung Romeo's durch die HH. Barbier und Carré nachrühmen. Bei allen Vorwürfen, die sich gegen das Libretto und die Musik erheben lassen, kann man weder dem Componisten noch den Librettisten vorwerfen, sie hätten Shakespeare für frivole Zwecke blos ausgebeutet. Sie hielten sich möglichst treu an das Original. Die einzigen nennenswerthen Zusätze sind der Page (eigentlich eine Umwandlung des Shakespear'schen Balthasar) und die Hochzeitsfeier Julia's mit Paris im vierten Act. Der Page war nothwendig, um eine Sopranstimme für die Ensembles zu gewinnen; das Hochzeitfest, um zwischen die wehmüthigen Scenen des vierten Acts und die Todtengruft im fünften ein halbwegs erfrischendes Bild einzufügen. Shakespeare's Worte sind sehr häufig beibehalten, sogar den Prolog hat sich Gounod nicht entgehen lassen, sondern ihn zu einer malerisch-musikalischen Einleitung benützt, der ein seltsamer Reiz nicht abzusprechen ist. Nach einigen düster präludirenden Tacten des Orchesters hebt sich nämlich der Vorhang und wir sehen vor uns eine unbe-

wegliche malerische Gruppe junger Männer und Frauen, ungefähr wie das bekannte Bild von Boccaccio's florentinischer Gesellschaft. Dieser Chor singt in einfachen, meist unbegleiteten Accorden den kurzen Prolog: Vérone vit jadis deux familles rivales, les Montaigus, les Capulets etc. Das Ganze erscheint und verschwindet, bei gänzlich verfinstertem Zuschauerraume, wie ein zauberisches Lichtbild. Bemerkenswerth ist schließlich die Aenderung, daß bei Gounod Julie, im Sarg erwachend, ihren Romeo noch am Leben trifft, während sie bei Shakespeare ihn bekanntlich bereits todt zu ihren Füßen hingestreckt findet. Den englischen Dichter leitete ein tiefes und zartes Gefühl bei diesem Schluß, aber für den Musiker ist er unmöglich. Ohne ein letztes Schlußduett zwischen Romeo und Julie kann keine Oper dieses Namens existiren, wie denn auch Gounod's Vorgänger, Zingarelli, Vaccaj und Bellini die gleiche Aenderung vornahmen und vornehmen mußten.*

Welch' reiche musikalische Quelle aus dem Shakespeare'schen Drama fließt, ist ohne Weiteres klar. Aber auch bedenkliche Nachtheile überkommt der Componist von Romeo und Julie direct aus dem Originale. Shakespeare's Liebesdrama ist gewissermaßen ein großes Duett. In der Oper, welche das lyrische Element noch breiter entfalten muß, wird alles Licht auf die Träger desselben, auf die beiden Liebenden fallen und sämmtliche übrigen Personen tief in den Schatten stellen. Das Duett „Romeo und Julie" legt sich in Gounod's Oper in vier einzelne Duette auseinander, welche einen großen Raum des Ganzen einnehmen. Sie skizziren gleichsam die Biographie der Liebe zwischen Romeo und Julie von deren erstem Erblühen bis zur tragischen Vernichtung, und verhalten sich in ihrem Fortgang zu einander etwa wie die vier Jahreszeiten, oder die vier Altersstufen. Es sind dies: die erste Begegnung auf dem Ball, die Balconscene im zweiten Act, das große Liebes- und Abschiedsduett im vierten, endlich

* Uebrigens ist auch an Shakespeare's Tragödie dieser Ausgang vielfach angefochten worden; Weiße (in seinen Uebersetzungs-Vorreden) behauptete sogar, Shakespeare müsse nach einer schlechten Uebersetzung der Originalnovelle gearbeitet haben, welche die Hauptkatastrophe — das Erwachen Julia's während Romeo noch lebt — vergessen hat.

das letzte Wiedersehen in der Gruft. Selbst der erfindungsreichste Componist würde hier der Gefahr der Wiederholung und Monotonie kaum entgehen können. Gounod hat seine beste Kraft daran gesetzt und die vier Liebesduette sind die Sterne seiner Oper geworden. Diese Sterne fließen aber zu einer Art Milchstraße zusammen, deren Licht eine blasse, flimmernde Einfärbigkeit über das ganze Bild ergießt. Ein anderer Nachtheil der Oper liegt darin, daß von allen fünf Acten nur der erste mit einer vollen Chorwirkung abschließt. Den zweiten endigt Romeo allein, den dritten gleichfalls, obwohl der auf der Bühne versammelte Chor der feindlichen Parteien einen kräftigen breiten Abschluß nahe genug legte. Zu Ende des vierten Acts fällt der Chor nur mit dem kurzen Ausruf: Morte! juste ciel! ein, den ganzen fünften Act endlich singen nur die beiden Hauptpersonen. Ein Chorabschluß liegt zwar bei Shakespeare fertig da: die Versöhnung der feindlichen Familien an den Leichen ihrer Kinder. Gounod ließ ihn unbenutzt, um die eigenthümliche und einheitliche Stimmung seines Duetts nicht ganz am Schluß zu stören und überdies einen Act noch auszudehnen, der längere Dauer schwer ertragen hätte.

Die Sorgfalt und Gewandtheit, die wir dem französischen Textbuch nachgerühmt, äußert sich nicht blos im scenischen Bau, sondern noch mehr in der Diction. Die Verse sind fließend, viele Stellen sind wörtlich aus Shakespeare sehr geschickt übersetzt. Vergleicht man, wie HH. Barbier und Carré diese Stellen aus dem Englischen übertrugen und wie dagegen H. Theodor Gaßmann sie deutsch wiedergab, so steht die deutsche Uebersetzungskunst wahrhaft bettelhaft hinter der französischen zurück.* Die Deutschen sind anerkannt die

* Was soll man z. B. zu Versen sagen: „Nie hab' ich Dich gereizt oder Dir gegrollt, doch lernen Dich lieben gewollt!" (Im Französischen: „Je ne t'ai jamais offensé; Tybalt, des haines le temps est passé!") Oder zu folgender Tristan-Isolderei: „Stets Dir nah' sein Du Engel werd' ich, — All' mein Dasein ist für Dich nur Huldigung — Durchstrahl' mein Dunkel, Du Himmelglanzumlohte!" (Im Französischen heißt die Stelle:

„Oú va mon coeur, ou vont mes yeux,
Dispose en reine de ma vie, —
Verse en mon âme inassouvie
Toute la lumière des cieux!")

ersten Uebersetzungskünstler, wo es sich um große, ernste Aufgaben handelt; was den kleinen Markt, den belletristischen Tagesbedarf, vor Allem aber die Oper betrifft, wird in der ganzen Welt kaum schlechter übersetzt als bei uns. Wie viel kann man hierin von den Franzosen lernen! Wenn der Franzose aus dem Deutschen oder Englischen übersetzt, so pflegt er manchen Ausdruck und Satz zu ändern, vielleicht auch mißzuverstehen, aber was er niederschreibt, wird klar, fließend und gut Französisch sein. Er wird lieber vom Originale abweichen, als seine eigene Sprache von unten nach oben zu rädern. Dafür fehlt den deutschen Alltagsübersetzern jedes feinere Gefühl, das einzelne Wort wird sklavisch wiedergegeben, wie Sänger und Hörer sich dann in dem Kauderwelsch zurechtfinden, das ist ihre Sache. Gereimte Textbücher zu einer gegebenen Musik zu übersetzen, ist keine leichte Aufgabe: man vertraue sie daher nur Männern, welche Deutsch können und Musik verstehen.

Romeo hatte in Wien einen entschiedenen Erfolg und behauptet ihn ungeschwächt, wenn man auch dem Publicum deutlich anmerkt, daß es sich von dieser Musik bei Weitem nicht so stark und unmittelbar elektrisirt fühlt, wie von Gounod's Faust. Hätte Romeo als effectvolles Gegenbild zu den zarten Partieen ebenso viele kräftige, packende, so wäre die Wirkung der Oper fraglos. Die einzige Scene dieser Art, wo Kampf und wilde Leidenschaft sich entladen, Chor und Orchester ihre ganze Kraft einsetzen, ist die Duellscene im dritten Act. Sie hätte geradezu den Höhepunkt der Oper bilden und ihre Massenwirkung noch in viel breiteren Dimensionen entwickeln müssen. Dieses Gewitter (dessen Hauptblitze man überdies aus den Hugenotten kennt) währt zu kurz, um die schwüle Atmosphäre nachhaltig abzukühlen. Der Ball im ersten, der Hochzeitszug im vierten Act sind nicht bedeutend genug; mit diesen Scenen ist aber Alles erschöpft, was in Gounod's Partitur eine größere Fülle und

---

Der verwundete Mercutio ruft bei Gounod aus „Soutenez moi!" Herr Gaßmann glaubt aber, einen Fetzen aus Shakespeare anbringen zu sollen und übersetzt: „Ich bin ein stiller Mann", was hier einen gradezu komischen Effect macht. Möchten diese aufs Gerathewohl herausgestochenen Proben beitragen, die Componisten und Directoren endlich auf den Schlendrian der deutschen Textübersetzungen aufmerksam zu machen.

Energie der Mittel aufweist. Endlich sind die langsamen Tempi in der Oper so zahlreich und anhaltend, eine belebtere Figurirung im Orchester so selten, daß die Stimmung des Hörers gegen den Ausgang der (obendrein sehr langen) Oper nothwendig sinken muß. Romeo wirkt mehr durch einzelne schöne Nummern, als durch den Gesammteindruck. Zarte und geistreiche Gedanken, feine Charakterzüge begegnen uns in Fülle, und selbst wo sie stocken, folgen wir gern der gewählten Sprache, womit Unbedeutendes ausgedrückt wird. Im Einzelnen anziehend, wirkt über Romeo und Julie ermüdend als Ganzes.

Und wie verhält sich Gounod's Romeo zum Faust desselben Componisten? Die französische Kritik stellte Romeo über den Faust, oder doch daneben. Ich bin der entgegengesetzten Ansicht und möchte den zweiten Act oder die Gartenscene aus Faust nicht um die ganze Partitur des Romeo hergeben. Der Componist war zwar sichtlich bemüht, in seinem Romeo ein reineres Kunstwerk in größerem, einheitlicherem Styl als Faust herzustellen; man mag auch anerkennen, daß grelle Theaterspectakel, wie die Walpurgisnacht und dgl., vermieden sind. Hingegen sprudelt der Quell musikalischer Erfindung unvergleichlich reicher im Faust, da ist Alles frischer, eigenthümlicher. Schon das Textbuch des Faust sorgt durch die Mannigfalt der Scenen und Personen für eine wirksame Abwechslung der Musik, und das ist sehr wichtig bei Gounod, der einer fortwährenden Anregung durch den Textdichter bedarf. Aber wenn wir auch nur Gleiches an Gleiches halten, können wir die Liebesduette Romeo's, also das Schönste in dieser Oper, den Gartenscenen im Faust nicht gleichstellen. Dabei ähneln sie zu stark diesem Vorbilde, um nicht zu ihrem Nachtheil daran zu erinnern. Die Volksscenen und die Balletmusik im Romeo erscheinen gegen jene im Faust ebenso blaß, als die Seitenfiguren Capulet, Mercutio, Stephano, Gertrud gegen Valentin, Mephisto, Siebel und Frau Marthe. Endlich ist die musikalische Form im Faust knapper und übersichtlicher behandelt. Der Einfluß Richard Wagner's, der im Faust hin und wieder leise anklopfte, ist im Romeo aufrecht ins Zimmer getreten. Nicht als ob Gounod, der geschmackvolle Künstler und klare französische Kopf, Wagner bis in seine neuesten Labyrinthe folgte, aber

die erprobtesten Mittel aus Tannhäuser's und Lohengrin's Hausapotheke verwendet er im Romeo mit Vorliebe: das breite uferlose Wogen der Melodie und Harmonie, die überschwänglichen Geigen-unisonos im Orchester, gewisse unvermittelte Accordfolgen und dgl. Niemand wird den Componisten tadeln, daß er von den stereotypen Formen der älteren Oper sich vielfach emancipirte. Das sind Aeußerlichkeiten bestimmter Stylrichtungen und Perioden, welche vom Strom der Zeit umgebildet oder fortgeschwemmt werden.

Eine bezeichnende Stelle aus einem die Oper Romeo betreffenden Privatbrief Gounod's lautet: „Une cause, à laquelle j'ai voué toute la lumière de mon esprit et toutes les forces de mon coeur c'est la haine implacable de la formule, de l'enveloppe vide; c'est l'amour de la forme directement issue de l'émotion, qui en est la substance et la raison." Gounod unterscheidet hier treffend zwischen Form und Formel. Man kann nicht sagen, daß er bis jetzt dieser Ueberzeugung untreu und schlechtweg formlos geworden sei, wie R. Wagner im Tristan, Rheingold und den Nibelungen. Aber einige Schritte weiter könnten ihn leicht in jene unerträgliche, schwüle Region führen, wo die Sänger, Taubstummen gleich, nach Ausdruck ringen, während das Orchester die „unendliche Melodie" geigt und das Ohr nach einer Schlußcadenz dürstet, wie der Hirsch nach frischem Wasser. Gewisse Wendungen, die im Faust noch mäßig und mit schöner Wirkung auftauchten, beginnen im Romeo schon stereotyp zu werden. Es sind dies (abgesehen von den unendlichen Geigenmelodien) die Häufung von Nonen- und Undecimen-Vorhälten, die hartnäckige Vorliebe für den Secund-Accord und Quartsext-Accord, der sich die halbe Oper hindurch im Baß breit macht, nachdem das Ohr schon dringend den Tonica-Dreiklang verlangt u. s. w., lauter Ausdrucksmittel, welche dahin zielen, ein unbestimmtes Wogen, Wiegen und Flimmern an die Stelle plastischen Bildens zu setzen. Derlei Züge werden nur zu rasch zur Manier und erstarren dann gerade so zu Formeln wie die antiquirten Cadenzen der älteren Operncomponisten. Hoffentlich wird Gounod sich diesen bedenklichen Elementen in seinen künftigen Arbeiten nicht allzusehr hingeben.

Ich lernte Gounod im Sommer 1867 in Paris kennen, wo er in der stillen Rue de la Rochefoucauld ein nettes Haus bewohnt. Im Erdgeschoß ist sein Empfangzimmer und Empfangsalon, während das erste Stockwerk die eigentlichen Familienräume enthält. Fein und weltmännisch in seinen Formen, von offener, intelligenter Physiognomie, macht Gounod einen sehr gewinnenden Eindruck. Der mittelgroße, kräftig und breit gebaute Mann, mit blondem Haar und Vollbart, hat mehr den Typus des Germanen, als des Südländers. Nur das dunkle, blitzende Auge ist echt französisch. Seine fünfzig Jahre sieht ihm Niemand an. Gounod gehört nicht zu der Classe der schweigsamen, träumerischen, erst am Clavier aufthauenden Tondichter à la Schumann, sondern zu den lebhaften, mittheilsamen, denen eine fließende Beredtsamkeit und vielseitige Bildung es nahe legt, über ihr Streben und Schaffen Rechenschaft zu geben. Er erinnert hierin mitunter an Richard Wagner. Bei aller Lebhaftigkeit des Temperaments ist Gounod ein sehr ernsthafter, etwas zur Schwärmerei geneigter Mensch, welcher die Aufgabe der Kunst vom höchsten Standpunkt faßt und ihr mit einem fast religiösen Eifer dient.

Er war soeben von einer der letzten Proben seines Romeo nach Hause gekommen und begann, durch die Aufregung noch belebter und gesprächiger als gewöhnlich, über die Hindernisse zu klagen, welche die leidige Theaterwirklichkeit den besten Intentionen des Componisten bereite. Der Director des Théâtre lyrique hatte eine Ensemblenummer im Romeo, als die Handlung aufhaltend, streichen wollen und die Primadonna bestärkte ihn durch ihre Unlust darin mitzusingen. Gounod setzt sich, also erzählend, rasch ans Clavier und spielt und singt uns mit angenehmer Tenorstimme und dramatischem Vortrag das betreffende Musikstück vor. Es war das der Brautgesang im dritten Act (O Juliette, sois heureuse!), ein edler, breit ausströmender Chorsatz, in der That der besten Nummern eine. „Verleugnung", ruft Gounod, „Verleugnung heißt die erste Tugend des Sängers, wie sie die erste Pflicht des Componisten ist! Den achte ich nicht als Künstler, der sich nicht mit dem Kunstwerk identificirt, der, statt in seiner Rolle gänzlich aufzugehen, immer daneben die eigene Persönlichkeit im Auge hat.

Wenn ein Sänger die Composition anders vorträgt, als der Tondichter sie geschrieben, so ist dies nichts Anderes als eine Verleumdung; im Privatleben gibt es Rechtsmittel gegen die Verleumdung, in der Kunst nicht. Der Componist hat keine Appellation und ist doch schon geschädigt, wenn eine Sängerin ihre Arie auch nur mit Unlust vorträgt. — Wahr sein und sich verleugnen, fuhr er dann mit gesteigerter Wärme fort, „das ist die erste und höchste Pflicht des dramatischen Componisten. Wehe ihm, wenn er den höchsten Lohn nicht im eigenen Schaffen findet! Die Composition des Romeo hat jahrelang Tag und Nacht meine ganze Seele erfüllt, wonnevoll, schmerzvoll; ihr verdanke ich die seligsten Stunden meines Lebens und habe meinen Lohn dahin. Was nach Vollendung des Werkes folgt, die Proben, die Aufführung, der Erfolg — das ist nur Mühsal und Enttäuschung. Gäbe mir ein Gott die Kraft, ein Meisterwerk zu schaffen, vollendet und unsterblich wie Shakespeare's, unter der Bedingung, daß niemals ein Sterblicher den Namen des Autors erfahre oder vermuthe, ich wäre tausendmal glücklicher, als mit den höchsten Erfolgen meiner Werke und der Ueberzeugung von ihrer Mangelhaftigkeit." Diese und ähnliche in lebhaftester Erregung ausgeführten Reden zeugten von dem idealen Feuer, das Gounod durchlodert, und ließen den Schwärmer wiedererkennen, der als Jüngling sich ganz der religiösen Kunst hingab, die ersten Weihen nahm und noch vor 15 Jahren in geistlichem Kleide einherging. Letztere Schwärmerei hat er überwunden und lebt nunmehr seit Jahren als glücklicher Gatte und Vater in erfreulicher Unabhängigkeit.

X.

Verdi.

Als die ersten Klänge von Verdi in Deutschland ertönten, hätte Niemand geglaubt, daß dieser Name binnen Kurzem den obersten Machthaber der italienischen Opernbühne, ja einen Mitbeherrscher der deutschen bezeichnen würde. Am 4. April 1843 war es, daß in Wien die erste Oper des damals noch unbekannten Componisten, „Nabucco", von italienischen Sängern gegeben wurde. Der junge Maestro dirigirte selbst, Ronconi sang die Titelrolle. Die Oper machte sehr geringe Wirkung. Nur die Italianissimi im Publicum wagten es, ihr Wohlgefallen zu bekennen; die Kritik brandmarkte die Geistlosigkeit und Trivialität dieser Musik und protestirte damals noch gegen den entferntesten Vergleich Verdi's mit Donizetti. In Italien hingegen ist Verdi gleich bei seinem ersten Auftreten als eine epochemachende Erscheinung enthusiastisch begrüßt worden, und insofern mit richtigem Instinct, als seine Musik sich seither auf allen europäischen Bühnen durchgesetzt hat und seit fünf und zwanzig Jahren das italienische Repertoire ohne Rivalen beherrscht.

Verdi begann seine Carrière mit der im Jahre 1839 an der Scala in Mailand aufgeführten Oper Oberto, Conte di San Bonifazio, eine geradezu schülerhafte Composition, die von Bellini'schen Reminiscenzen wimmelte, aber einige Züge dramatischen Talents aufwies. Ein Mailänder Bericht über diese erste Aufführung huldigte im Tone prophetischen Entzückens dem „neuen Genie". Die Entscheidungsgründe klangen uns ebenso unbegreiflich, wie das Urtheil selbst. „Verdi", so schreibt der Correspondent, „hat den

rechten Weg eingeschlagen, den Weg der Rührung, der reineren Gefühle. So wie Bellini, so meidet auch Verdi jedes ohrenbetäubende Geräusch. So haben Wenige begonnen! Das Fortschreiten hängt nur von ihm ab.“ Der nächste Schritt war freilich ein Rückschritt: die nach einem französischen Vaudeville bearbeitete Oper Un giorno de regno, die bei ihrer ersten und zugleich letzten Vorstellung in der Scala (1840) durchfiel. Unbeirrt durch diese Schlappe, nahm Verdi sofort dem Poeten Solera das Textbuch der heroischen Oper Nabucco ab, welches Otto Nicolai (unser damals italienisch componirender Landsmann) refüsirt hatte. Dieser Nabucco erregte in der Scala, 1842, unendliches Furore und hat Verdi's Ruf fest begründet.

Herr Temistocle Solera verdient für sein Libretto einen Kranz von Stechpalmen anstatt des Lorbeers. Er entstellt den biblischen Stoff mit großer Ungenirtheit; überdies entbehren seine willkürlichen Erfindungen aller inneren Wahrheit und Poesie. Neben den gewöhnlichen, hier zur Ungeheuerlichkeit gewachsenen Mängeln der italienischen Oper mußte an dieser Musik noch der Mangel eines fließenden melodiösen Gesanges auffallen. Ein Wiener Kritiker wendete auf Verdi's Oper das Witzwort Shakespeare's an: „In was ist sie gut, als in gar nichts? und in was ist sie schlecht, als in Allem?“ Kurz, den Deutschen war die Kost nicht genießbar, noch weniger wurde es ihnen leicht, im Nabucco die Elemente jenes angeblich neuen und originellen Styls herauszufinden, den die Italiener sofort daran priesen. Wir Deutschen bemerkten kaum einen wesentlichen Unterschied zwischen den Opern Verdi's und den gleichzeitigen eines Mercadante, Pacini, Donizetti, höchstens ein derberes Dreinfahren mit kecker Rhythmik und Instrumentirung. Die Italiener, welche, mit den feineren Unterschieden ihrer eigenen Musik natürlich genauer vertraut, in zwei einem deutschen Ohr kaum unterscheidbaren Opern verschiedene Stylrichtungen nachweisen (— gerade wie die Neger sich untereinander sehr unähnlich vorkommen, während sie für den Europäer alle Ein Gesicht haben —), die Italiener bewiesen an den ersten Versuchen Verdi's jedenfalls die schärfere Spürnase.

Von den Mailändern noch enthusiastischer aufgenommen, für die Deutschen ebenso ungenießbar, war die auf Nabucco folgende Oper I Lombardi alla prima Crociata (1843). Das Libretto — abermals von Solera — ist ein Muster von Abgeschmacktheit und Unklarheit. Im ersten Acte war es uns jederzeit unmöglich, zu enträthseln, was der eine Bruder und was der andere wolle, wer die Mutter und wer die Tochter sei, woher die Feindschaft und wofür die Rache. Nur das Eine wird schließlich klar: daß der Held des Stückes, Pagano, hinter der Scene seinen Vater umbringt, anstatt seinen Bruder und über diesen Mißgriff untröstlich Mailand verläßt. Im zweiten Act finden wir die ganze Gesellschaft in Antiochien wieder, ohne daß Einer weiß (auch nicht das Publicum), wie der Andere hingekommen. Der eine Bruder, Pagano, lebt als Einsiedler in einer Höhle, der andere, Arvino, zieht als Kreuzritter gen Jerusalem, seine Tochter Giselda herrscht als Favoritin im Serail des Sultans. Im dritten Acte ist Alles auf dem Kreuzzug begriffen; der Eremit Pagano, immer unerkannt, führt Arvino und dessen Krieger, die Exfavoritin Giselda folgt ihnen als Nonne, der in sie verliebte Exmuselmann Prinz Oronte als Kreuzritter. Oronte wird tödtlich verwundet, von Giselda in eine Höhle geführt und von Pagano getauft. Das Final-Terzett zwischen diesen drei Personen, von einem concertanten Violinsolo durchflochten („Qual voluttà trascorrere"), ist die beste, gesangvollste Nummer der Oper. Was sollte im vierten Act noch geschehen, als daß auch Pagano sich nun verwunden läßt und als Sterbender — merkwürdig spät — von den Seinen erkannt wird? Zuvor hat noch Giselda eine Vision: sie sieht himmlische Geister (durch ein Tableau vorgestellt) und hört die Stimme des verewigten Oronte (von ihm selbst nach Art des Trovatore-Ständchens in der Coulisse gesungen). „Es war kein Traum!" ruft sie nach dem Verschwinden dieser Erscheinungen und singt das lustig-freche F-dur-Allegro, das später für Elvira in Ernani eingelegt und von daher allgemein bekannt ist. Wir hören also hier eine Nonne ihre religiösen Gefühle mit denselben Tönen ausdrücken, in welchen die feurige Elvira ihre Leidenschaft für den Banditenhäuptling austobt. Dieses Allegro ist eine der ersten Originalknospen des specifischen Verdistyls, es klingt

ungefähr, als wenn Jemand plötzlich durch's Fenster hereinspringend uns eine schallende Ohrfeige versetzt. Die Musik zu den Lombardi ist theils roh und trivial, theils langweilig, ein abgestandener Trank, gegen welchen Traviata und Trovatore wie Rheinwein schmecken. Nur wenige Nummern heben sich vortheilhaft hervor; außer dem lobend erwähnten Terzett hat in Italien ein Männerchor von ausgesuchter Gemeinheit besondere Popularität erlangt, — eine schöne Cultur, die diese Kreuzritter nach Osten tragen!

Verdi's nächste Oper war „Ernani", zum ersten Mal in Venedig im März 1844 gegeben. Sie ist die beste Production aus der ersten, bis zum Rigoletto reichenden Periode des Maestro, und die einzige daraus, die sich auch außerhalb Italiens erhalten hat. Es wurde erwähnt, daß Verdi's Landsleute schon in dessen früheren Opern ein neues, dem modernen italienischen Volksgeist entsprechendes Element witterten, das den Deutschen weder auffiel, noch zusagte. Im Ernani trat dies Element zuerst greifbar und ausgebildet hervor, es war (im Vergleich zu Bellini und Donizetti) eine größere rhythmische Lebendigkeit und packende Kraft. Mochte auch diese Kraft und Lebendigkeit von Rohheit durchdrungen und oft bis zur Carricatur übertrieben sein; immerhin war damit gegen die verschwommene Weichheit Bellini's, gegen die virtuose tändelnde Eleganz Rossini's und den inzwischen schwebenden Eklekticismus Donizetti's derjenige Punkt getroffen, an dem die Musik dieser Componisten bereits zu welken begann. Mit der Einfachheit Bellini's verglichen, dieses letzten Ausläufers der neapolitanischen Schule, hat schon Donizetti, und noch mehr seine talentlosere Umgebung, die italienische Oper dem Raffinement zugeführt. Seine Themen waren schon hüpfender, die Begleitung lärmender, die Effecte gehäufter und derber; die Richtung ging entschiedener gegen das Triviale zu. Dennoch übte die getragene Melodie noch immer ihre sanfte Herrschaft, und war auch die einstige Höhe der Gesangskunst längst verlassen, es wurde doch noch Gesangskunst überhaupt vorausgesetzt. An die Stelle dieser künstlerischen Reste sollte nun ein ausgesprochener Naturalismus treten. Ein halbwegs neuer und vortheilhafter Seitenweg war nach Donizetti nur einzuschlagen, indem man alles Gewaltsame, Leidenschaftliche, Materielle in dessen

Musik steigerte, hingegen die bereits langweilende Wehmuth des „bel canto“ noch weiter unterdrückte. Ein siegreicher Nachfolger Donizetti's hatte ferner durch größere Massenhaftigkeit die früheren Opern zu überbieten: das Orchester mußte voller, der dramatische Ausdruck energischer, der Chor neben dem Einzelgesang häufiger und breiter verwendet werden. Man sieht, wie in diesem Streben die Ahnung eines Richtigen schlummert: die Weiterführung der italienischen Oper vom blos musikalischen Wohlklang zum Dramatischen. Bei dieser Ahnung bleibt es im Ernani auch so ziemlich. Das Textbuch zu Ernani ist bekanntlich eine Nachbildung des gleichnamigen Trauerspiels von Victor Hugo. Der Dichter erhob deßhalb einen wüthenden Protest gegen die Aufführung des Verdi'schen Ernani, sowie er einige Jahre früher (1840) gegen Donizetti's Bearbeitung seiner Lucrezia Borgia und deren projectirte Aufführung in Paris Verbot eingelegt hatte. In Sachen des literarischen Eigenthums verstehen die Franzosen bekanntlich keinen Spaß; Hugo drang mit seiner Klage durch und Donizetti's Lucrezia mußte sich damals eine schmähliche Umarbeitung gefallen lassen. Aus Lucrezia Borgia machte man La Renegata und aus den Edelleuten am päpstlichen Hof Alexander VI. lauter Türken. Nicht lange darauf erschien Verdi's Ernani — gleiche Sehnsucht der Pariser Opernfreunde, gleicher Protest des erzürnten Dichters. Zum Ueberfluß rührten sich, durch Hugo's Erfolge ermuthigt, gleichzeitig noch mehrere andere Poeten, welche von italienischen Librettisten, diesen Piraten der Poesie, beraubt worden waren und nun auf die musikalisch wieder importirte Beute Verbot legten. Man mußte ihren Rechtsanspruch anerkennen, billigerweise aber auch die Bedrängniß der Operndirectoren, welche auf diesem Wege sich bald vis-à-vis de rien gesehen hätten. Es wurde ein gütliches Abkommen getroffen: die italienischen Raubstaaten zahlen von jeder musikalischen Beute bestimmte Tantièmen und der Sultan der französischen Romantik läßt sie gewähren. Aus privatrechtlichem Gesichtspunkt handelte Victor Hugo ganz sachgemäß, er wehrte sich um ein wichtiges Recht. Wäre unser Schiller in Frankreich geboren, seine Erben hätten heute einen unverhofften Entschädigungsanspruch an die Große Oper wegen Verdi's Don Carlos, wie denn das Théâtre lyrique in jüngster Zeit noch die

Kindeskinder Beaumarchais' befriedigen mußte, bevor es die „Hochzeit des Figaro" von Mozart aufführte.

Ob der ästhetischen Vergewaltigung durch die Maestri Donizetti und Verdi hatte aber Hugo kaum Ursache, großes Geschrei zu erheben. Wer seine Stücke heutzutage unbefangen ansieht, dem erscheinen sie weniger als Tragödien, an denen die Musik gefrevelt, denn als Opernlibrettos, zu denen die Composition noch fehlt. Namentlich in dem Trauerspiel Hernani, das ich im Théâtre français unleidlich grell und unnatürlich declamiren hörte, kamen mir der Titelheld, seine Geliebte, König Karl und gar der alte Hornbläser Don Silva noch viel unvernünftiger vor, als ihre singenden Doppelgänger bei Verdi. — Mit dem Ernani war Verdi die musikalische Hegemonie über sein führerloses Volk gesichert. Er siegte, ohne daß er nöthig gehabt, gegen irgend einen ernsthaften Rivalen zu kämpfen. Seine Physiognomie ist in dieser Oper zum erstenmal ausgeprägt: jene Mischung von Energie und Leidenschaft mit häßlicher Rohheit, welche wir Verdi'sch nennen. Neben unsäglich langweiligen und kindischen Scenen packten doch die effectvollen Finales des ersten und zweiten Actes, das Terzett zwischen Elvira, Ernani und Carlo, die Sopran-Arie, das Schlußterzett. Dazu kamen die unleugbaren praktischen Vorzüge in guter Stimmlage sich bewegender, höchst dankbarer und doch in der Darstellung überaus bequemer Rollen. Ernani verbreitete sich über die halbe Welt.

Was zunächst darauf folgte, ist lauter schlechtes Zeug, obendrein fast lauter durchgefallenes. Zwischen dem Ernani und dem Rigoletto erlebte Verdi's Muse eine sechsjährige Periode des Mißwachses und Hagelschlags. Da sind zuerst „Die beiden Foscari" 1844 in Rom mit einer Kälte aufgenommen, welche gottlob jede Verpflanzung dieses Gewächses auf außeritalienischen Boden unmöglich machte. Auch die Frucht des nächsten Jahres, „Giovanna d'Arco" (1845), fiel in Mailand durch. Es zeugt von der äußersten Armuth an Opernnovitäten, daß man diese Verdi'sche Jungfrau von Orleans vor einigen Jahren in Wien und (1868) in London aufführte. Wie die Lombardi und die meisten anderen Opern aus Verdi's früherer Zeit, so weiß auch Giovanna d'Arco nichts von jener Einimpfung französischen Giftstoffes, welche Verdi's spätere

Werke charakterisirt, sie gehört noch zu den sanften natürlichen Schafblattern des Maestro. Man kann sich nach Geschmack an die gute oder an die schlimme Seite dieses Gegensatzes halten. Giovanna ist an melodiöser Erfindung nicht blos ärmer, als die bekannten spätern Opern Verdi's, sie ist darin gänzlich bettelarm, splitternackt. Mit Ausnahme von zwei bis drei Gassenhauern, welche unser Ohr wie Keulenschläge treffen (Dämonenchor im ersten Act, Krönungsmarsch im dritten ꝛc.), herrscht das langweilende Element über das aufregende vor. In dieser unbesorgten, zufrieden-langweiligen Naivetät, welche an die schwächeren Opern der vorletzten italienischen Epoche erinnert, liegt etwas, das jeder Kritik das Schwert aus den Händen windet. Schon die Bearbeitung des Stoffes ist von einer beneidenswerthen Kindlichkeit. Die ganze große Historie wird von drei Personen gespielt: Johanna d'Arc, ihr Vater und Karl VII. Johanna übernimmt zugleich die Aufgabe Agnes Sorel's: sie liebt den König. Sie foltert sich ob dieses Zwiespaltes zwischen ihrer Mission und ihrem Herzen, wie es sich denn auch wirklich für eine starke Patriotin nicht schickt, einen Monarchen zu lieben, der in der größten allgemeinen Noth Polkas singt. Irgend ein unerfahrener deutscher Componist, Beethoven zum Beispiel, würde versucht haben, diesen inneren Kampf der Jungfrau psychologisch zu schildern. Verdi macht das viel klüger und effectvoller. Johanna steht ruhig auf der Bühne; ihre sündhaften Gedanken sind durch einen unsichtbaren Dämonenchor repräsentirt, der unter dem Podium einen unbeschreiblichen Walzer mit dem Reim „Gioventù, Belzebù" brüllt. Hierauf flötet das gute Princip vom Schnürboden herab als unsichtbarer Engelchor. Die Jungfrau läßt abwechselnd die gute und die böse Douche auf sich einwirken. In der Partitur steht zwar ausdrücklich: „Alla sola anima di G i o v a n n a si fa sentir questo coro", ich kann jedoch versichern, daß der Zuhörer nicht weniger dabei aussteht.

Eine ansehnliche Perlenschnur von Mißerfolgen reihte sich nun für Verdi in kurzer Zeit an einander. In Deutschland kennt man kaum dem Namen nach Verdi's „Alzira", durchgefallen in Neapel 1845; „Attila", 1846 in Venedig gegeben und bald verschollen; „Il Corsaro", mit vollständigstem Fiasco in Triest 1848 aufgeführt,

endlich „die Schlacht bei Legnano", eine verlorene Schlacht Verdi's aus dem Jahre 1849. Interessanter, sei's auch nur durch die Wahl der Stoffe, sind uns aus derselben Unglücksperiode Verdi's „Macbeth", „I Masnadieri" und „Louisa Miller." Es ist ein Jammer und ein Frevel, wie hier Verdi mit den Dramen Shakespeare's und Schiller's umgeht; die Rache blieb dafür nicht aus. Macbeth, für Florenz componirt und dort im Jahre 1847 aufgeführt, verschwand rasch wieder. Man hat auch in Wien einen unglücklichen Versuch mit dieser Oper gemacht, deren Haupteffectstücke in einem ruchlosen Trinklied der Lady Macbeth besteht. Das Gespräch der beiden Mörder bei Shakespeare ist bei Verdi zu einem ganzen „Chor von Mördern" aufgebauscht und macht mit seinen geheimnißvollen Pianissimos und Staccatos einen überaus erheiternden Eindruck. Durch seine Johanna d'Arc hatte Verdi Appetit nach Schiller's Dramen bekommen, er verschlang nach einander Die Räuber, Cabale und Liebe und in neuester Zeit auch den Don Carlos. — Ein im italienischen Styl singender Franz Moor ist ohne Frage eine komische Figur, eine der widerwärtigsten ist die Verdi'sche Amalia. Sie kommt in tiefer Trauer an das Grab des alten Moor und weint daselbst in einem tödtlich langweiligen Largo ihren Schmerz aus. Wie macht es der Componist, um das ersehnte lustige Allegro, das nun folgen muß, herbeizuführen? Ein Diener erscheint eiligst auf dem Friedhofe, überreicht Amalien einen Brief, genau im letzten Tacte des Largo, sie öffnet ihn und bricht, sehr erfreut von dessen Inhalt, in ein Allegro von muthwilligster Lustigkeit aus. Wenn die zarte Dame plötzlich eine Schnapsflasche am Grabe des alten Moor herauszöge, es könnte keinen überraschenderen Eindruck machen. Verdi's „Räuber" (I Masnadieri) waren für die italienische Oper in London geschrieben und fanden daselbst im Sommer 1847 ihren verdienten Untergang. Entschieden besser ist „Louisa Miller", die im December 1849 zum erstenmal in Neapel gegeben wurde. Diese Oper, sorgfältiger gearbeitet als die früher genannten, hat unter Anderem ein Quintett am Schluß des ersten Acts, das zu Verdi's gelungensten Musikstücken zählt. Enthielte aber Louisa Miller ein Dutzend solcher Nummern, sie würde dennoch an der verfehlten Wahl des Stoffes und dessen ganz falscher

Auffassung zu Grunde gehen. Ein bürgerliches Trauerspiel, wie Kabale und Liebe, macht als Oper, als Verdi'sche zumal, den widerwärtigsten Eindruck, der sich allerdings bei den zärtlichen Cavatinen des Secretairs Wurm und den Regimentsmusik-Melodien des alten Miller zur erheiterndsten Komik mildert. Schon die Verwandlung des biederen Stadtmusikus in einen Soldaten beweist, wie wenig Verdi und sein Librettist das Schiller'sche Drama verstanden. Louisa Miller ist in Deutschland unbekannt geblieben, in Paris wurde sie (italienisch) im Jahre 1852 nicht ohne Beifall gegeben. Die Cruvelli, recht eigentlich Verdi's Pasta, sang die Titelrolle. Bei diesem Anlaß drängt sich die Bemerkung auf, daß gerade die drei ersten, in Deutschland so hart getadelten Stücke Schiller's (die Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe) im Ausland das meiste Glück gemacht haben. Das Théâtre français z. B. hat von den übrigen Dramen Schiller's nur noch Maria Stuart mit Erfolg zur Aufführung gebracht. — Für Paris hatte Verdi (1847) auch seine Lombardi zur französischen Oper unter dem Titel „Jerusalem" umgearbeitet, oder besser: umgetödtet. Denn durch die Unterlegung ganz heterogener Situationen unter die ursprüngliche Musik, durch das Einschieben von Musikstücken aus anderen seiner Opern, entstand ein mühsames Stoppelwerk, das nicht einmal die Natürlichkeit und das frische Colorit der alten Lombardi für sich hatte.

Noch eine Oper ist aus dieser Periode Verdi's und als Abschluß derselben anzuführen: „Stiffelio", gegeben und durchgefallen in Triest im Jahre 1850. Diese Oper, auf welche der Componist einen besonderen Werth zu legen schien, entstand später in einer Umarbeitung („Aroldo"), welche auch in Wien die geduldigen Breter des Hofoperntheaters heimsuchte. Der ursprüngliche Held Stiffelio ist das Haupt einer modernen deutschen Religionssecte und auf der Titelvignette der Ricordi'schen Ausgabe in der Tracht unserer protestantischen Prediger zu sehen. Das Bedenkliche solchen Stoffes mag Verdi bestimmt haben, für seine deutschen Provinzen jene zweite Bearbeitung zu veranlassen, welche den Pastor in einen Kreuzritter umwandelt. Wir sehen diesen Kreuzritter Aroldo zu Anfang der Oper aus Palästina zurückkehren und sich des Wieder-

sehens mit seiner Gattin Mina erfreuen. Diese hat inzwischen einen Liebeshandel mit einem faden Jüngling Namens Godwino gehabt, ist dessen überdrüssig und will sich ihrem Gatten reuig entdecken. Darin wird sie jedoch von ihrem Vater, einem furchtbaren Eisenfresser, gehindert, der es auf sich nimmt, den lästigen Godwino abzuthun. Der zweite Act spielt auf dem Kirchhof bei Mondscheinbeleuchtung. Frau Aroldo erscheint und singt das Grab ihrer Mutter an; Godwino erscheint, macht der Dame den Hof, wird aber nicht mehr erhört; Papa Egberto erscheint und fordert Godwino zum Duell. Der Friedhof scheint die Stelle einer öffentlichen Promenade zu vertreten und besonders um Mitternacht beliebt zu sein, denn alsbald kommt auch Aroldo des Weges. Er greift zum Schwert, — da erklingen aus der Kirche fromme Psalmen und auf den Stufen zeigt sich zum Ueberfluß der fromme Briano. Dieser „pio solitario“ erscheint jedesmal, wenn ein Ensemble gesungen werden soll (auch bei glänzenden Festen) und trieft von Salbung. So kommt er denn auch jetzt sehr gelegen auf den Friedhof, wo ein frommer Vermittler, der zweiten Baß singt, dringend Noth thut. Aroldo läßt sich von ihm rühren und fällt erweicht zu Boden. Hier könnte die Oper zu Ende sein, aber die Firma Piave und Verdi hat noch Vieles mit uns vor. Sie läßt den dritten Act im traulichen Familienkreise spielen. Zuerst erscheint der allezeit wüthende Papa im blauen Schlafrock mit gezogenem Degen, seinem Lieblingscostüm. Er tobt eine Weile herum und will sich sogar zwischen dem Andante und dem Allegro seiner Arie vergiften. Leider besinnt er sich eines Schlechteren und beschließt seinen Monolog mit einer Rachepolka. Aroldo tritt auf, von seiner Gattin begleitet, schlägt ihr die Scheidung vor und übergibt ihr die betreffenden Acten; sie protestirt. Während die Beiden noch um das Glück ihres Besitzes streiten, kommt der Alte abermals im blauen Schlafrock mit gezogenem Degen herein und erklärt, angenehm beruhigt, daß er soeben den faden Jüngling im Nebenzimmer gespießt habe. Beinahe macht dieses erfreuliche Familienereigniß Eindruck auf Aroldo, allein da ist auch schon der zudringliche Weise Briano bei der Hand und überredet ihn, mit ihm eine reizend gelegene Einsiedelei zu beziehen. Abermals hätte die Oper hier die

schönste Gelegenheit, zu Ende zu sein, — aber nein, vierter Act! Die beiden Zweisiedler wandeln am Seegestade; Mondschein, Abendläuten, Gebet. Hierauf Sturm, Zusammenlaufen der Landleute und Ankunft eines Schiffes, auf welchem zu unserem Leidwesen Vater und Tochter wohlbehalten ankommen. Natürlich suchen sie Schutz in der Einsiedlerhütte, man befühlt und erkennt sich und Aroldo thut, was er schon zu Ende des ersten Actes hätte thun können: er vergiebt seiner Frau. — Verdi's Aroldo theilt das Loos zahlreicher Umarbeitungen, welche ein schlechtes Libretto in ein noch schlechteres umzwingen. Zu den langweiligen drei Acten des Stiffelio ist, der Seelandschaft zulieb, ein unvernünftiger vierter hinzugestoppelt worden. Im „Stiffelio" waren aus der priesterlichen Eigenschaft des Helden einige wirksame dramatische Motive gewonnen, z. B. im dritten Act, wo seine Frau von ihm, dem Priester, fordert, ihre Beichte zu hören. In der Schlußscene predigt Stiffelio seiner Gemeinde und zwar über das Evangelium von der Ehebrecherin. Bei den Worten: „wer sich rein von Sünde fühlt, der werfe den ersten Stein auf sie!" stürzt die reuige Gattin Stiffelio zu Füßen und erwirkt so seine Verzeihung. Diese und ähnliche Scenen, die eigenthümlichsten des ganzen Dramas, mußten dem Kreuzritterthum des Aroldo zum Opfer fallen. Auch entgeht uns in der Bearbeitung sehr viel Spaß dadurch, daß im Stiffelio deutsche Zustände mit der ganzen unglaublichen Naivetät eines italienischen Librettisten geschildert waren. So ist z. B. Stiffelio nur ein angenommener Name des Helden, der sich unter seinem wahren Namen Müller nicht sicher genug glaubt! Wenn die Primadonna in den tragischsten Momenten „Müller! O mio Müller!" singt, so ist das von unwiderstehlichem Effect. Auch ein Jüngling Namens Frederico tritt auf „il Klopstock" unter dem Arm und macht Miene, daraus vorzulesen.

Für die Musik dieser Oper schöpften wir in Deutschland einige günstige Hoffnung; sie hatte nämlich in Italien mißfallen und wurde dort „zu gelehrt" und „deutsch" befunden. Daß dies in einem Lande nicht viel sagen will, wo Mercadante noch heutzutage als ein contrapunktischer Zopf gilt, liegt auf der Hand. Allein jene Scheu der Italiener ließ wenigstens vermuthen, Verdi habe sich im Stiffelio

den dramatischen Ausdruck und die musikalische Technik ernsthafter angelegen sein lassen und allenfalls aus Caprice eine gediegenere Arbeit geliefert. Diese Vermuthung wird vollkommen getäuscht und wir können feierlich versichern, daß Stiffelio wenigstens kein **deutscher** Stiefel ist. Eine einzige Nummer ist interessanter ausgeführt, nach Art der breiten wirksamen Ensembles in Ernani, nämlich das Septett in G-moll des ersten Finale. Kleinere Stellen, die etwas inniger im Ausdruck und gewählter in der Ausführung sind, finden sich spärlich verstreut, wie das Arioso „Salvame tu" in Mina's erster Scene und eine hübsche Orchesterbegleitung unmittelbar nach dem Sturm. Alles Uebrige sind theils langweilige, theils triviale Phrasen, die uns auf breitgetretenen Wegen entgegentraben.

Unmittelbar nach einander erschienen nun „Rigoletto", „Il Trovatore" und „La Traviata", das beliebteste und bekannteste Kleeblatt von Verdi's musikalischem Acker. Vom Rigoletto (1851) kann man eine neue Phase des Componisten, eine Transformation seines Styles datiren. So gewiß Verdi im Wesentlichen derselbe bleibt, es lassen sich doch zwei verschiedene Trachten an ihm unterscheiden: die streng nationale und die mehr kosmopolitische. Das Entscheidende des Uebergangs ist das Maß, in welchem Verdi **französische** Elemente in seine Musik aufnimmt. Im Anfang seiner Laufbahn vermehrte Verdi lediglich die Masse von Carnevalsopern, die durch die Einrichtung der Stagiones hervorgerufen, in Italien dutzendweise kommen und gehen, ohne daß man diesseits der Alpen davon auch nur sprechen hört. Sobald Verdi durch seinen Ernani die Aufmerksamkeit des Auslandes auf sich gezogen hatte und nach dem Verstummen von Rossini, Bellini und Donizetti sich ohne Concurrenten sah, mußte er bedacht sein, diesen vortheilhaften Markt über Italien hinaus zu einem europäischen auszudehnen. Das Wesen der deutschen Musik existirt für die Italiener nur als dunkle Ahnung, die französische ist demnach der einzige Quell, aus welchem sie zu ihrer süßen Cantabilität auch das Charakteristische, die Schärfe des Ausdrucks, die Bedeutsamkeit des Orchesters schöpfen können. Die werthvollsten Eigenschaften der Franzosen, Grazie und Leichtigkeit, sind Verdi immer unerreichbar gewesen. Weit vertrauter

klangen ihm die packenden Massenwirkungen, die grellen Rhythmen und Dissonanzen der französischen Großen Oper. Meyerbeer wurde nun Verdi's eifriges Studium. Die Meisterschaft Meyerbeer's hat er niemals erreicht, wol aber durch eine fast ironische Fügung dessen erledigten Fauteuil in der französischen Akademie der Wissenschaften eingenommen. Durch diese Anlehnung an Meyerbeer in dem grellen Accentuiren des Dramatischen überhaupt und in Hunderten technischer Handgriffe hat sich Verdi vom Rigoletto an von seinem bisherigen rein italienischen Styl wissentlich und absichtsvoll entfernt. Schon in der Wahl der Texte bevorzugte er von nun an die grelle Romantik der Franzosen. „Rigoletto" folgt in der Handlung getreu dem (1831 erschienenen) Drama von Victor Hugo „Le roi s'amuse"; ein Zusammenwirken aller Schlechtigkeit und Niedertracht im Dienste raffinirter Romantik. Vom Standpunkt theatralischer Zweckmäßigkeit ist das Libretto nicht schlecht bearbeitet. Es läßt zwar alle feinere Motivirung fallen, mildert aber dafür manche Häßlichkeit des französischen Originals. Das gilt namentlich von der Titelrolle. Triboulet (so heißt der Held bei Victor Hugo) ist ein abgefeimter Schurke und seinem Herrn, dem König Franz, bei jeder Schlechtigkeit behülflich. Diese Figur interessant zu machen, verwendet der Dichter einen echt französischen doppelten Contrast. Erstens ist der erbärmliche Geselle ein äußerst zärtlicher Vater, der seine Tochter von jedem verderblichen Einfluß sorgsam abgesperrt hält. Die Gefühle dieses liebevollen schwerbekümmerten Vaters sollen nun weiter durch den zweiten Contrast wirken, daß dieser Vater ein häßlicher, buckliger Zwerg ist. Die französische Romantik, Schöpferin der „interessanten" Mißgestalten Quasimodo, Triboulet &c., liebt es, erhabene und zärtliche Gefühle auf lächerlichen Fratzengesichtern toben zu lassen, während wir in der Gluth edler Leidenschaft auch edle Züge erblicken wollen. Von Stoffen dieser Art sollte die Musik ihre zum Schönen und Harmonischen drängende Natur reinhalten. Verdi'sche Musik vollends kann das moralisch und poetisch Widerwärtige nur noch abstoßender machen. Das Talent, welches sich im Gedicht und der Musik des Rigoletto ausspricht, sei deshalb nicht verkannt, nur steht es hier wie dort im Dienste effectvoller Häßlichkeit. Der vierte Act namentlich erhält

in ununterbrochener Spannung; hier ist Alles thätig, um jedes natürliche Gefühl in uns niederzumartern. Während der Vater an der Leiche seiner unschuldig hingeschlachteten Tochter zusammensinkt, schlendert der Urheber all' dieses Gräuels, der Herzog, weinselig einen Gassenhauer trällernd, aus der Osteria nach Hause. Bei V. Hugo muß Triboulet auch noch in wilder Freude auf dem Sack herumspringen, in welchem die Leiche seines Kindes zu Boden liegt. Die Musik zu Rigoletto, ernsthafter gedacht und sorgfältiger ausgeführt, als Verdi's Opern aus der vorhergehenden Epoche, ist trotzdem sehr ungleich. Zunächst sollte ein Künstler, der sein Gemälde dem lasterhaften Treiben eines glänzenden Hofes entnimmt, im Stande sein, diesen Sumpf in den brillantesten Farben schillern zu machen. Feinheit und Leichtigkeit fehlen aber Verdi gänzlich; er besitzt nicht einmal die Grazie der Frivolität. Das ganze Vorspiel, welches der Geschichte den glatten glänzenden Boden bereiten soll, wird unter seinen Händen unsäglich plump. Ja, während die Trivialität gewöhnlich sehr klar ist, wird hier Verdi aus übermäßiger Trivialität geradezu dunkel. Ueberhaupt gehört eine elende Balletmusik zu den Charakterzügen Verdi's; man tanzt bei ihm stets auf einem Vulkan. Im Verlauf der Oper blitzt Verdi's Talent mehr als einmal glänzend auf, und zwar nicht blos als melodische, sondern als wirkliche dramatische Kraft. Außer dem durch breite Anlage und glücklichste Steigerung wirkenden Quartett im letzten Act gefällt uns das charakteristisch instrumentirte kleine Duett zwischen Rigoletto und dem Banditen im zweiten Act am Besten. Das Schwächste ist die kokette kalte Figur der Gilda, „cette rose de grâce et de virginité“ bei V. Hugo; ihre Bravourarie aus den steirischen Alpen und das herabtänzelnde „Addio!“ in dem Liebesduett wirken geradezu komisch. Und die Männerchöre! „O rabbia, esser buffone!“ könnte hier der Componist statt seines Helden ausrufen.

Die nächste Oper Verdi's, „Il Trovatore“, zuerst in Rom im Jänner 1853 aufgeführt, ist dem Rigoletto musikalisch nahe verwandt, aber reicher ausgestattet; die packenden Melodien und die dankbaren Nummern stehen dichter an einander. Das Libretto, der modernen spanischen Bühne entlehnt, behandelt eine eben so gräßliche

als dunkle Begebenheit. Aus der Naturgeschichte ist es zwar bekannt, daß die Zigeuner mit einer unauslöschlichen Neigung behaftet sind, kleine Kinder mit Muttermalen zu stehlen, an denen sie meistens im fünften Act von vornehmen Eltern wiedererkannt und requirirt werden. Der Trovatore bringt dies aber viel complicirter und unverständlicher. Ein alter Haushofmeister singt gleich Anfangs zu einer Mazurkamelodie eine Geschichte von ausgesuchter Gräßlichkeit, in welche eine Zigeunerin sammt einigen gestohlenen und verbrannten Kindern bedenklich verwickelt ist. Die alte Azucena (eine Uebersetzung der unausstehlichen Fides in's Zigeunerische) eröffnet ihrerseits den zweiten Act mit einer ähnlichen Erzählung (in traurigem Walzerton) von einem verbrannten und nicht assecurirten kleinen Kinde, welches sie nicht gestohlen hat, während ein anderes kleines Kind, welches sie gestohlen hat, nicht verbrannt ist, oder umgekehrt. Im dritten Act erscheint wieder der alte Castellan mit seinem riesigen Gedächtniß für Mazurken und gestohlene Kinder und erkennt sogleich die alte Zigeunerin als eine Person, die ihm in sehr ungebührlichen Verhältnissen zu verbrannten und gestohlenen Kindern zu stehen scheint. Sie wird — was wir aus musikalischen Gründen nicht mißbilligen können — zum Scheiterhaufen verurtheilt. Welcher aber von den beiden Rittern, der mit der Tenor- oder der mit der Baritonlage, das gestohlene und verbrannte Kind gewesen, wird wohl nie ergründet werden. — Die Musik zum Trovatore ist gleichzeitig der vollste Ausdruck von Verdi's künstlerischer Rohheit und seinem intensiven Talent. In den Höhenpunkten dieser Oper übertrifft Verdi an dramatischer Energie unstreitig seine (als Musiker ihn überragenden) Vorgänger Rossini, Bellini und Donizetti. Wäre der vierte Act nicht durch das häßliche Bravour-Allegro Leonoren's (welche genau so im ersten Act ein schön erfundenes und empfundenes Andante mit einem Gassenhauer schließt) entstellt, er gehörte zu dem Besten, was die neuere italienische Oper aufzuweisen hat. Die Scene, wo Leonoren's Klage, erst von dem fern herübertönenden Miserere unterbrochen, über aufsteigenden Posaunen-Accorden anschwillt, bis sie endlich von der Romanze des Gefangenen sanft aufgelöst wird, ist von bedeutender echter Wirkung. Auch der Anfang des darauffolgenden Duetts

enthält leidenschaftliche Motive. Endlich ist die Scene im Kerker hübsch gedacht, wo Leonore den Geliebten zur Flucht zu bewegen sucht, dieser heftig widerstrebt, bis endlich in den leidenschaftlichen Streit die sanften Töne der Zigeunerin einfallen: Ai nostri monti ritorneremo. Schade, daß solche Anfänge sich bei Verdi nie lange auf gleicher Höhe erhalten, vielmehr mit mathematischer Gewißheit einen möglichst trivialen Satz nach sich ziehen. Es ist dies weniger ein Herabsinken aus Schwäche, wie es häufig bei Bellini vorkommt, als vielmehr absichtliches, doloses Aufsuchen und Ersinnen des Trivialen. Ich möchte es ästhetischen bösen Willen nennen.

Im selben Jahre mit dem Trovatore erschien La Traviata, für welche es keine schlechte Empfehlung ist, daß sie am ersten Abend (im März 1853 in Venedig) durchfiel, hierauf aber eines der populärsten Werke in Italien, bald auch ein Repertoirstück des Auslandes wurde. Sie behandelt bekanntlich die Dame aux camélias vom jüngeren Dumas. Für die Musik bleibt dies immer ein widerwärtiger Vorwurf. Die erste Hälfte der Oper verherrlicht die Liederlichkeit, die zweite die Lungenschwindsucht: dort haben wir das übertünchte, hier das offene Grab. Traviata ist das letzte jener Experimente, welche den Haut-goût des Pariser Schauspielrepertoirs für die Oper zurichten; sie sucht einen noch unausgebeuteten pathologischen Reiz, die Lungenschwindsucht, auf die Bühne zu bringen. Im ersten und zweiten Act enthüllt das Libretto eine entscheidende Schwäche des Componisten, seinen Mangel an leichtem Blut, an Eleganz und glänzender Beweglichkeit. Trotzdem muß man auch in diesem Punkt, in der Aneignung des Conversationstones und des Ausdrucks leichter Fröhlichkeit einen entschiedenen, wenn auch nicht zureichenden Fortschritt Verdi's einräumen. Musikalisch liegt der Schwerpunkt dieser Oper im dritten Act. Der Componist empfängt hier aus den Händen des Dichters eine bedenkliche Aufgabe. Will man aber die mildernde, versöhnende, idealisirende Macht der Musik an einem schlagenden Beispiel wahrnehmen (der Musik überhaupt, also auch der Verdi'schen), so sehe man den letzten Act des französischen Originals La Dame aux camélias auf der Bühne. Da macht die trostlose Handlung durch die Schärfe des gesprochenen Wortes und all' die unausweichlichen realistischen Details einen so

peinlichen Eindruck, daß man ihn lange nach dem Fallen des Vorhangs nicht loswerden, dem scharfen Leichengeruch mit aller Anstrengung nicht entfliehen kann. Anders in der Oper. Die Musik, die selbst das Gräßlichste niemals ganz ohne Schönheit darstellen kann, durchdringt idealisirend alle Poren selbst der Verwesung und löst die entsetzliche Wirklichkeit des Dramas in einen schwermüthigen Traum. Verdi's Traviata enthält neben oberflächlichen und banalen Partien wieder Stellen von glänzender musikalischer Eingebung, von energischer Leidenschaft, ja von ergreifender Wahrheit der Empfindung. Mit allen musikalischen Schwächen seiner Nation hat Verdi das dramatische Talent derselben in gesteigertem Maße mitbekommen; es ist viel leichter, das Schlechte in der Traviata zu verspotten, als das Gute darin nachzuahmen oder zu übertreffen. Im dritten Acte tauchen Melodien auf, Herzenstöne, welche ein empfänglich gestimmtes Gemüth so überzeugend ergreifen, daß sie, mit unserem Blute gleichsam sich verflößend, uns nicht wieder loslassen. Turgenieff, der seelenkundige russische Novellist, muß diese Wirkung an sich erfahren haben, so ergreifend weiß er in seine neueste Erzählung „Helene" eine Vorstellung der Traviata zu verflechten und darin die Reminiscenz: O Dio, morir si giovane nachklingen zu lassen. Wie der Trovatore die vollkommenste Verkörperung von Verdi's Talent nach Seite des Leidenschaftlichen, des packenden Effects ist, so bezeichnet (— von „Aïda" noch immer abgesehen —) die Traviata dessen Höhepunkt nach Seite der tieferen und zarteren Empfindung hin. In dieser Oper tritt seine glänzende Begabung unzweifelhafter als bisher auf, und vergütet hin und wieder, was roher Ungeschmack uns erdulden läßt. Ueber seine Natur kann Niemand hinaus, besonders wenn sie eine triviale ist, — im Rigoletto, Trovatore und La Traviata wird man wenigstens inne, daß hier „eine Natur" vorhanden.

Von keinem der Rivalen Verdi's läßt sich das Gleiche sagen, und dies allein würde hinreichen, Verdi's Erfolge in dieser sterilsten Epoche der italienischen Opernmusik zu erklären. Verdi ist eine bittere Pille für die musikalische Kritik, welche das Uebel nur noch größer macht, wenn sie einen so überaus erfolgreichen Componisten ignorirt oder als vollkommen schlecht und nichtssagend hinstellt.

Sie muß doch gestehen, daß Verdi's Trovatore, Rigoletto, Traviata und Ballo in maschera das Beste sind, was die italienische Bühne seit einem Vierteljahrhundert hervorgebracht, und daß diese Opern ihren Schöpfer als den einzigen gegenwärtigen Maëstro documentiren, der einen Styl hat, — gut oder schlecht. Das fühlten die jüngeren seiner Landsleute auch sehr bald und griffen in ihrer Talentlosigkeit zu dem verrückten Entschluß Verdi nachzuahmen. Nachahmen mag man einen großen Meister, nicht aber ein populäres Talent aus einer Epoche des Verfalls, wie Verdi. Ein junger Bildhauer, der Bernini nachahmt, würde Werke für's Irrenhaus liefern, denn Bernini war nur der größte Mann in einer schlechten Zeit. Hört man die Opern von jüngeren Componisten, z. B. von Ferrari (Pipelet ꝛc.), von Pedrotti (Tutti in maschera), von Petrella (Marco Visconti ꝛc.) u. A., so gewahrt man den großen und sehr verderblichen Einfluß Verdi's. Er äußert sich zunächst in der Nachahmung von lärmenden, rohen Effecten, weiter schon in dem Ausklügeln raffinirter Rhythmen, und leider schließlich in der Corruption dessen, was etwa an ernsterem Talent und natürlicher Empfindung in dem jungen Tonsetzer vorhanden war. Aber es bleibt nicht einmal bei der Verdisirung der Jungen. Altgewordene Componisten, die noch nicht abdiciren wollen, stehen oft dem Einfluß der tonangebenden jüngeren noch mehr offen. Die neue Mode ist ihnen ein Gräuel, aber sie glauben ihr nachgeben zu müssen. Da wird denn Mancher zum unerträglichen geschminkten Gecken, der noch immer ein recht hübscher alter Herr sein könnte. So z. B. Pacini, der vor einigen Jahren als Siebziger die Oper „Elisa Valasco“ schrieb, in welcher man den Componisten der gefeierten Saffo kaum wiedererkennt. Was er einst an Frische und Melodienfülle besessen, hat ihm das Alter geraubt und die harmlose Einfachheit seines früheren Styls wagt er selbst nicht mehr der jetzigen Generation zu bieten. Da geht denn der alte Maëstro bei dem letzten Unterjocher des Publicums, den er wahrscheinlich von Herzen haßt, in die Schule. Jugend und Talent kann er von ihm nicht nehmen, er sieht ihm also seine Nichtswürdigkeiten ab, um sich für die Neuzeit möglich zu machen.

Ebenso unheilvoll, wie auf die moderne italienische Composition, wirkt Verdi's Musik auf die Gesangskunst. Die Wechselwirkung zwischen den tonangebenden Componisten und den Sängern einer Periode ist zweifellos und nachweisbar. Der Operncomponist steht im Anfang seiner Laufbahn unter dem Einfluß der Sänger, die er vorfindet, später bilden seine Werke sich die entsprechenden Sänger. Eine wirksame Darstellung der Hauptpartien von Rossini, Bellini, Donizetti ist ohne glänzende Coloratur, ohne breites edles Portamento, ohne feinen Geschmack nicht möglich. Für Verdi's Partieen genügt eine starke siegreiche Stimme und ein gewisses elementarisches Feuer des Vortrags. Von namhaften Aufgaben der Gesangskunst, wie Norma, Adina, Rosina, ist nicht entfernt mehr die Rede. Die Analogie mit den Gesangsaufgaben R. Wagner's ist handgreiflich. Von talentvollem Naturalismus geschaffen, bedürfen Verdi's Rollen auch nur des talentvollen Naturalismus zu ihrer Ausführung. Verdi hält zwar die Stimmen meist in sangbarer Lage und muthet ihnen nichts Uebertriebenes zu, allein er nöthigt sie zum Schreien, theils durch seine dicke, lärmende Instrumentirung, theils durch die materielle Natur seiner herausfordernden Effecte, denen auch regelmäßig der Applaus folgt, „wie die Thrän' auf die Zwiebel". Eigentliche Coloratur fordert er gar nicht, wo er einzelne reicher bewegte Gänge oder brillantere Gruppetti bringt, sind sie so geschmacklos, daß die vollendetste Gesangskunst sie nicht zu adeln vermag. Verdi's Opern haben keinen einzigen großen Sänger, keine einzige große Sängerin herangebildet, wie dies Rossini, Bellini, Donizetti von ihren Werken rühmen konnten, — aber mehr als Eine schöne Stimme, mehr als Ein edleres Talent ging an ihm zu Grunde.

In Rigoletto, Trovatore und La Traviata, den drei Opern, welche Verdi's zweite Periode charakterisiren, hält seine natürliche melodische Erfindungskraft so ziemlich das Gleichgewicht mit dem französischen Einfluß einer sorgfältigeren und raffinirteren Behandlung. Sie sind die beliebtesten von allen seinen Opern, wohl auch die effectvollsten, wenn ich auch für mein Theil den minder erfolgreichen Ballo in maschera ihnen mindestens gleichstelle. Ohne Frage nimmt aber nach der Traviata die melodiöse Erfindung und

Frische Verdi's ab, das Raffinement und der französische Einfluß im selben Maße zu. So sehr der dramatische Ausdruck und das Detail der Ausführung durch letzteren gewann, so unleugbar gibt er andererseits der Verdi'schen Musik ein schielendes, verlogenes Gesicht, das der rein italienischen Oper nicht eigen ist. Wie Vischer Heinrich Heine die „giftig gewordene Romantik" nennt, könnte man Verdi als die giftig gewordene italienische Musik bezeichnen.

Zwei Jahre nach der Traviata folgten Les vêpres siciliennes. Verdi schrieb dies Werk auf einen französischen Text von Scribe, für die Große Oper in Paris. Dort wurde es im Juni 1855 mit sehr mäßigem Erfolg gegeben. Wir haben im Gegensatz zu Verdi's früheren Stücken eine jener französischen fünfactigen Großen Opern vor uns, die weltgeschichtliche Stoffe und mit Vorliebe die entsetzlichsten behandeln. Schon der Titel weist auf die nahe Verwandtschaft mit der Blutnacht der Hugenotten. Es läßt sich nicht leugnen, daß Scribe den spröden und gräßlichen Stoff mit großer Geschicklichkeit behandelt hat. Die geschichtlichen Daten sind wie ein großer Rahmen festgehalten, in welchen der Dichter frei erfundene Scenen, doch mit unverwandter Beziehung auf die historische Katastrophe, einpaßt. Für die Musik zur Sicilianischen Vesper war Meyerbeer das Vorbild, dem Verdi mit einer oft an's Diebische grenzenden Zärtlichkeit nachgeeifert hat. Die Bestimmung dieser Oper für die Pariser Bühne hat maßgebend auf die Musik eingewirkt, welche weit mehr als Rigoletto oder Trovatore Verdi's Tendenz verräth, die monoton gewordene Lyrik Italiens mit den Deckfarben der französischen Musik aufzufrischen. Verdi hat sich begreiflicherweise an die grelle Seite der letzteren gehalten, die jede Leidenschaft bis zum lautesten Aufschrei, jede Empfindung auf die äußerste Spitze zu treiben liebt. Das Bizarre und Gewaltsame vermochte er sich am leichtesten anzueignen, die feinen liebenswürdigen Vorzüge der Franzosen bleiben ihm unerreichbar. Nach der ersteren Richtung wußte sich Verdi merkwürdig gut zu accommodiren, insbesondere in den zwei ersten Acten, wo er die Stimmen effectvoller, die Chöre breiter als zuvor behandelt und sich, wie in guter Gesellschaft, merklich zusammennimmt, um nicht die dramatische Wahrheit zu verletzen oder in seine ärgsten Trivialitäten zu

verfallen. Für diesen redlichen Willen muß man dankbar sein. Verdi ist bei all' seiner Intelligenz, seinem lebhaften, energischen Temperament eine gemeine Natur. Er hält es keine fünfzig Tacte aus, ohne einer Trivialität zu verfallen, oder sie aufzusuchen. Solche „Naturfehler" lassen sich, selbst den Parisern zulieb, nicht willkürlich ablegen. Den Parisern zulieb copirt er auch die Aeußerlichkeiten Meyerbeer's und Halévy's, künstelt mit dem Rhythmus und der Instrumentirnng bis zur Verzerrung.* Am glücklichsten gelangen ihm in der Sizilianischen Vesper zwei Nummern, wo er echt national sein mußte: die Tarantella und die Barcarole im zweiten Act. In einer freien Landschaft mit dem Ausblick auf das Meer versammelt sich fröhliches Landvolk und tanzt die Tarantella, während die Verschworenen lauernd beiseite stehen. Die Klänge einer mehrstimmig gesungenen Barcarole kommen immer näher. Man sieht eine reichverzierte offene Gondel, worin französische Ritter und Damen unter Gesang und Scherz vorüberfahren. Hier stimmen Landschaft, Musik und Figuren zu einem reizenden Bild zusammen, das sich von dem blutigen Ernst des Ganzen freundlich abhebt. Mit den letzten Strophen der Barcarole vereinigt sich leider einer jener entsetzlichen Verdi'schen Pianissimo-Chöre, deren kurzabgebrochenes Luftschnappen wie fernes Hundegebell klingt. — Die melodiöse Erfindung in der Sicilianischen Vesper ist dürftig, der Totaleindruck der Oper (deren musikalisches Interesse nach dem zweiten Act abnimmt, anstatt zu wachsen) überwiegend ungünstig.

Von ähnlicher Richtung, aber ungleich besserer Ausführung und reicherer Erfindung ist die Oper Il Ballo in maschera, zuerst in Rom im Jahre 1859 aufgeführt. Zwischen dieser Oper und der Sicilianischen Vesper liegen noch der in Venedig durchgefallene Simon Boccanegra** (1856) und die ebenso schnell verschollene Bearbeitung des Stiffelio unter dem Titel Aroldo (1857). Der „Maskenball" hatte seltsame Schicksale. Das Scribe'sche Textbuch,

* Beispiel solcher gekünstelten Melodien mit bizarren Accorden und lebensgefährlich zu intonirenden Intervallen sind die Themen in Monfort's Arie (fis-moll), in Heinrich's Arie (C-moll) in dem Bolero Helenens 2c.

** In dieser mir nicht bekannten Oper soll Verdi versucht haben, sich Elemente der deutschen Zukunftsmusik anzueignen.

Gustave, ou le bal masqué, war ursprünglich für Rossini bestimmt. Dieser, lebhaft von der Handlung angezogen, übernahm das Libretto zur Composition, verließ aber bald arbeitssatt und ruhmesmüde Paris, ohne eine Note geschrieben zu haben. Scribe bot hierauf das Buch Auber an, der es anfangs „fast zu dramatisch" fand, bald aber eine seiner beliebtesten und graziösesten Opern daraus schuf. Verdi folgt der Scribe-Auber'schen Ballnacht Scene für Scene. Er hatte ursprünglich das historische Süjet getreu nach Scribe componirt und aus der schwedischen Königskrone seines Tenoristen kein Hehl gemacht. Mit dieser Aufrichtigkeit kam er aber in Neapel äußerst übel an; die Censur befahl eine gründliche Umänderung des königsmörderischen Textbuchs, der Director des San Carlo-Theaters (für welches die Oper ursprünglich bestimmt war) fiel in Ohnmacht und erholte sich aus derselben nur, um mit fabelhaften Entschädigungsansprüchen gegen Verdi loszufahren. Unser Maëstro nahm seine Partitur unter den Arm und fuhr ohne sonderliche Segenswünsche für Neapel sofort nach Hause. Hier hielt er grollend seinen Gustav III. Jahr und Tag verschlossen, bis er ihn auf wiederholtes Drängen im Jahre 1850 dem Teatro Apollo in Rom überließ, — eine Zuversicht, die von der wahrhaft kindlichen Naivetät des Componisten rührendes Zeugniß gibt. Die römische Censur erhob natürlich einen noch größeren Lärm als die neapolitanische, und Verdi mußte sich schließlich ihren Wünschen fügen. Die Handlung wurde nach Amerika verlegt (nur recht weit!), aus dem Schwedenkönig entpuppte sich ein Graf Warwick, Gouverneur von Boston und der Mörder desselben, der historische Ankarström, präsentirt sich uns derzeit als Renato, Secretair des Gouverneurs. Infolge einer mächtigen Protection wahrscheinlich durfte wenigstens die Gattin des gefährlichen Statthaltereisecretairs ihren Namen Amalia beibehalten. Die Musik zum Ballo in maschera gehört zu Verdi's gelungensten Leistungen: sie enthält glückliche Einfälle und verräth eine zwar derbe, aber sichere und geschickte Hand. Verdi auf die höchsten Eigenschaften der dramatischen Kunst hin zu untersuchen, wird natürlich Niemandem einfallen. Gewiß aber hat er sich hier redliche Mühe gegeben, seine Musikstücke dramatischer zu erfinden, sorgsamer auszuführen, charakteristischer zu instrumen-

tiren — und diese Mühe ist keine vergebliche gewesen. So vermißt man im Maskenball zum erstenmal und mit dankbarer Anerkennung jenen Gemeinplatz, auf dem sich Verdi sonst mit äußerstem Behagen tummelte: die frechen Allegrosätze nach dem sentimentalen Andante seiner Arien — wahre gesungene Real-Injurien. Im Ballo ist diese den Ernani, Trovatore, Rigoletto rc. beschmutzende Gewohnheit abgelegt, um auch in den späteren Opern (La forza del destin, Don Carlo) nicht wieder aufzutauchen. Der Gedanke, eine Vergleichung mit Auber's Musik nothwendig hervorrufen zu müssen, mag viel zu der gesammelteren, sorgfältigeren Haltung Verdi's beigetragen haben. Deutsche und Franzosen werden übereinstimmen, daß Auber's Bal masqué an Originalität und Anmuth, wie an feiner, geistreicher Ausführung dem Ballo in maschera hoch überlegen sei. Es gilt dies namentlich von jenen Partien, wo Auber's glänzendste Gabe, das Fächerspiel einer liebenswürdigen Grazie und Fröhlichkeit, auf ihrem Platze ist: in der Rolle des Pagen und den Ballscenen. Eine Eigenschaft, die Verdi so gut wie gänzlich abgeht, ist aber Leichtigkeit und Grazie. Er ist immer pathetisch, wie in der Regel seine componirenden und dichtenden Landsleute; dieses Pathos treibt ihn nur zu oft in leere prahlerische Aufgeblasenheit, hebt ihn jedoch mitunter zu einer bedeutenden dramatischen und musikalischen Energie. In letzterer Eigenschaft ist Verdi's Ballo wieder stärker als Auber's Oper. Der erste Act ist unbedeutend und vielfach banal. Der zweite hingegen, die Scenen bei der Wahrsagerin, zeigen Verdi's Talent in frischem Fluß. Das Duett Amalien's mit der Zigeunerin enthält sehr hübsche Züge; namentlich in dem schmerzlichen Ausruf Amalien's: Pace! auf die Frage der Hexe, was sie suche, liegt echte Empfindung. Das klingt gar nicht mehr Verdisch im frühern Sinn. In solch' vorübergehenden Momenten etwas zu suchen und zu finden, ist ihm vordem doch kaum in den Sinn gekommen. Durch den hinter dem Vorhang halbversteckten Riccardo wächst das Duett in breiter langgezogener Cantilene sehr wirksam zum Terzett. Durch die Barcarole Riccardo's in As-moll mit ihrem eigenthümlichen Wohllaut scheint eine der schönen italienischen Volksweisen durchzuklingen. Es folgt ein scherzendes Allegretto, womit Riccardo die Unglücksprophezeiung ver-

lacht; mit dem Eintritt der Sopranstimme, die eine ausdrucksvolle Melodie in weitem Bogen darüber spannt, gewinnt der Satz tiefere Bedeutung und wächst zu einem Ensemble, das zu den besten Erzeugnissen der neuen italienischen Oper gehört. Die Arie Amalia's und ihr Duett mit Riccardo im dritten Acte sind von energischem, leidenschaftlichen Zug, wenn auch nicht frei von italienischen Gewohnheitsphrasen. Das Finale des dritten Acts hat sich auf den meisten Bühnen als die wirksamste Nummer der Oper bewährt; der Spottchor der Cavaliere ist nicht eben fein, aber seine Verflechtung in das ganze Ensemble mit großem Geschick und sicherer Kenntniß des theatralischen Effectes vorgenommen. Der vierte Act ist der längste und schwächste, das Terzett der drei Verschworenen vielleicht die schlechteste Nummer der Oper und gewiß diejenige, die Verdi zur besten machen wollte. Er häuft maßlos die Ausdrucksmittel und äußerliche Effecte (Harfen, Posaunen, Unisono der drei Bassisten) und wird dabei von seiner melodiösen Erfindung gründlich im Stich gelassen. Dafür bringt die Schlußscene etwas sehr Hübsches: eine blos vom Streichquartett hinter der Couliſſe gespielte sanfte Tanzmusik, zwischen Menuett und Mazur ungefähr die Mitte haltend; sie begleitet die letzte Unterredung zwischen Amalia und Riccardo.

Das Verhältniß des Verdi'schen Librettos zu dem ursprünglich französischen Opernbuch von Scribe und Auber (Le bal masqué) ist vielfach und sehr verschieden beurtheilt worden. Ueber die musikalische Benützung von bereits früher componirten Operntexten hegen Franzosen und Italiener ganz verschiedene Anschauungen. In der älteren italienischen Oper war die Bearbeitung desselben Librettos durch verschiedene Componisten durchwegs Sitte, so daß es bekanntlich keinen Operntext von Metastasio gibt, der nicht von mehreren italienischen Componisten in Musik gesetzt worden wäre. Manche Tonsetzer, z. B. Hasse, haben sogar dasselbe Libretto mitunter mehrmals componirt. Diese Sitte, die in Italien seit einem halben Jahrhundert sehr abgenommen, aber nie gänzlich aufgehört hat, erklärt sich aus der geringen Bedeutung, die man dem Gedicht, und aus der fast absoluten Wichtigkeit, die man der Musik beilegte. In Frankreich dagegen betrachtete man von jeher die Dichtung als

untrennbar zur Musik gehörend, ja das Textbuch wird selbst in materieller Hinsicht (Tantième) der Partitur an Wichtigkeit gleichgeachtet. Während in Italien ein bereits componirtes Libretto als herrenloses Gut angesehen ist, gilt es in Frankreich als das unantastbare Eigenthum eines bestimmten Componisten und einer bestimmten Bühne. Deutschland hat sich, seit es eine selbstständige Oper besitzt, hier wie überhaupt, mehr den Anschauungen der Franzosen zugeneigt und perhorrescirt das wiederholte Componiren desselben Gedichts. Dieses Neucomponiren eines bereits von namhafter Hand bearbeiteten Operntextes hat gegen bedeutende Nachtheile vielleicht nur den Einen, nicht unbedenklichen Vortheil, daß es den Componisten zu ungewöhnlichen Anstrengungen zwingt. Er muß, will er mit seinem entlehnten Textbuch durchdringen, seinen Vorgänger nicht nur erreichen, er muß ihn übertreffen und fortan unmöglich machen, Il faut tuer, quand on vole, dies Wort Voltaire's paßt hieher wie nirgends. Neben einander können auf unseren heutigen Bühnen zwei Compositionen desselben Opernbuchs nicht bestehen: wo Rossini's Barbier von Sevilla erschien, da war die früher hochgefeierte Composition von Paisiello geliefert, Donizetti's Liebestrank hat den Philtre von Auber in ewigen Schatten gestellt, und neben Lortzings Czar und Zimmermann wäre Donizetti's älterer Bürgermeister von Saardam ein unmögliches Unternehmen. In diesen Fällen halten wir es allerdings mit den Siegern; haben sie doch ihre Vorgänger so hoch übertroffen, daß Niemand die entthronten rechtmäßigen Souveräne zurückwünscht. Allein nicht immer liegt die Sache so glatt. Es geschieht auch mitunter, daß eine Oper, weil sie moderner und in einigen Effecten stärker ist, eine gleichnamige Vorgängerin vom Repertoire stößt, deren Verlust man unbedingt bedauern muß. Die neueste Zeit kennt zwei solche Fälle: Spohr's Faust, den der Gounod'sche, und Auber's Maskenball, den der Verdi'sche verdrängt hat. Für die musikalische Welt wäre es deßhalb am zuträglichsten, wenn unsere Componisten nur solche ältere Librettos wieder vornehmen wollten, deren frühere Compositionen bereits in vollständiger Vergessenheit ruhen. Von den tragischen Opernbüchern aus früherer Zeit wird kaum etwas jetzt noch brauchbar erscheinen, hingegen würden die Componisten komischer

Opern manch' gute Beute heimtragen, wenn sie das Repertoire der Opéra Comique aus der französischen Kaiserzeit und der Restauration aufmerksam durchstreiften.

Mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte schrieb Verdi die vieractige Oper La forza del destino, welche bei ihrer ersten Aufführung (in St. Petersburg 1862) einen kühlen Achtungserfolg davontrug und wenige Jahre darauf in Wien durchfiel. Das Libretto — gleich dem Trovatore der spanischen Bühne entlehnt — gehört in der Zurichtung durch F. Piave zu den widerlichsten, die wir kennen. Die Macht der Logik hat hier abgedankt und der bloßen Macht des Schicksals den Platz geräumt. Dieses Schicksal, das aus einer weggeworfenen Pistole zufällig losgeht, besteht eigentlich darin, daß zwei Liebende von einer wüthenden Hyäne (Carlo) allenthalben verfolgt und endlich zerrissen werden, bei welcher Gelegenheit diese Bestie auch ihrerseits verendet. In diese peinlich abstoßende Handlung fällt kaum ein labender Sonnenstrahl. Dichter und Componist mußten diesen Uebelstand bemerken und flickten denn eine Reihe heiterer Scenen ein, die mit dem Trauerspiel selbst nicht den entferntesten Zusammenhang haben: Chor der Maulthiertreiber, ländlicher Tanz, Couplets der Wahrsagerin, Hausirerlied, Chor und Tanz der Marketenderinnen und der Recruten, Rataplanlied &c. Derlei liegt in unserer Schicksalstragödie buntfarbig umher, wie Kinderspielzeug neben einer Todtenbahre. Sogar zu einer vollständigen Buffopartie hat sich Verdi hier zum erstenmal verstiegen! Es ist ein humoristisch sein sollender, grober Klosterbruder, der mit einer getreuen Nachäffung der Capuzinerpredigt aus Wallenstein's Lager wie eine Bombe in den dritten Act fällt. Interessant ist diese Rolle nur zur Charakteristik von Verdi's Talent, das hier den vollständigsten Mangel an Humor und komischer Laune an's Licht bringt. Die Musik schließt sich in Ausdruck und Technik vollständig dem Ballo in maschera an. Die rohe, schablonenhafte Melodik der älteren Verdi'schen Opern hat hier einer auf dramatisches Leben und interessante Factur gerichteten Methode Platz gemacht, dazu sind französische und deutsche Elemente mit entschiedenem Gewicht in das naive italienische Naturell eingetreten. Die Maulthiertreiber und Recruten in La forza singen anständiger als die

Ritter in Trovatore und Ernani. Sogar die Balletmusik — niemals Verdi's starke Seite — ist recht schmuck und discret instrumentirt, und was vollends wie ein Märchen klingt: in den Lagerscenen des dritten Actes spielt keine Regimentsmusik auf der Bühne! Kurz, das Bestreben des Componisten, ernstere Ziele mit würdigeren Mitteln zu erreichen, ist unverkennbar; ebenso unverkennbar aber, daß dieser besseren Tendenz nicht mehr die melodiöse Erfindung von ehedem zur Seite steht. La forza del destino ist noch sorgfältiger, um nicht zu sagen mühsamer, componirt, als der Maskenball, aber mit schwächeren musikalischen Fonds. Den ungleich höheren ästhetischen Standpunkt, den hier der Componist gegenüber seiner älteren Opern einnimmt, wird Niemand leugnen, ebensowenig zahlreiche gelungene Einzelheiten. Wer das große Talent Verdi's im Kleinen kennen lernen will, der sehe sich die Einleitung dieser Oper an. Ein ganz kurzer Dialog zwischen dem alten Marchese und seiner Tochter (Buona notte, mia figlia, addio!), halb Arioso, halb Recitativ, erfüllt von einer drückenden, ahnungsvollen Schwermuth und von einer Behandlung der Modulation und der Instrumentirung, welche mit italienischer Musik kaum mehr etwas gemein hat. Diese auf keinerlei Effect abzielende Exposition geht am Publicum spurlos vorüber und ist doch in ihrer Art ein kleines Kabinetsstück. Ebenso ist der Ausdruck schmerzlicher Resignation selten schöner getroffen, als in Leonoren's letzter Scene: Pace, mio Dio! Leider fließt die melodische Erfindung in La forza del destino spärlicher, und das geradezu wüste, unverständliche Sujet untergräbt überall den Erfolg der Oper.

In der Richtung des Ballo in maschero zur Forza del destino hat Verdi noch einen großen Schritt weiter gethan. „Don Carlo“, noch anspruchsvoller und mühsamer in der Ausführung, noch dürftiger und matter in der Erfindung, als die Macht des Schicksals, wurde im Frühling 1867 zum erstenmal an der Großen Oper zu Paris gegeben. Die glänzende Darstellung und der enorme Ausstattungsprunk zog zwar ein großes Publicum herbei, das sich durch den Fremdenzug zur Weltausstellung massenhaft erneuerte, aber die nächsten Monate schon zeigten, daß Don Carlos unter regelmäßigen Verhältnissen keine Lebensdauer besitze. Wenn wir

Verdi in der Traviata, im Trovatore, Rigoletto, Ballo in maschera so oft mit kräftigem Naturalismus instinctiv in's Schwarze treffen sehen, dann bestreiten wir ihm gewiß nicht länger Recht und Fähigkeit, auch im guten Sinn Er selbst zu sein. Im Don Carlo aber bemüht er sich, Alles zu sein, nur nicht „er selbst“. Er versucht eine complete Maskerade. Nun denke man sich einen Verdi ohne seine nationale Frische und Sinnlichkeit, einen Verdi ohne Leichtsinn und ohne Melodie und urtheile, was da noch Gutes übrig bleibt! Im Don Carlos verleugnet der Componist ängstlich seine musikalische Wiege, will halb Deutscher, halb Franzose sein, nicht melodiös, sondern tief und gelehrt schreiben und dort fortsetzen, wo Meyerbeer aufgehört. An der Partitur des Carlos klebt mehr Schweiß, als an allen früheren Opern Verdi's zusammengenommen. Dieser stets unentschiedene Kampf zwischen dem alten und dem neuen Verdi, diese krampfhafte Anstrengung, sich höher zu strecken, als er gewachsen ist, wirkt geradezu peinlich. An seiner Carlos-Musik ist Alles gezwungen, schwerfällig, dunstig; die Melodieen tragen wir weder im Ohr noch im Herzen heim, es ist, als klebten sie uns an allen Fingern. Dafür hat Verdi sich das für einen Italiener bewunderswürdige Geschick angeeignet, die musikalische Form à la Richard Wagner zu zerbröckeln, als Amphibium lange Zeit zwischen Cantilene und Recitativ zu athmen und eine „unendliche Melodie“ zu spinnen, wenn ihm keine endliche einfällt. Mit großer Anstrengung hat er bösartige Modulationen und stolpernde Rhythmen erdacht und die Gesangspartieen so eingerichtet, daß die Stimmen sich fast nur in den äußersten Grenzen ihrer natürlichen Scala bewegen. Und vollends die Instrumentirung! Wie licht sah es sonst zwischen den Tactstrichen einer Verdi'schen Partitur aus, wie schnurgerade und wohnlich! Schlagen wir aber die ungeheuren Bände des Don Carlos auf, so kriecht uns ein schwarzes, ameisenartiges Gewimmel von Noten entgegen, alle Instrumente arbeiten zugleich, über, unter, neben einander, jeder Moment bringt eine andere Figuration, eine verschiedene Klangfarbe, ein neues Solo-Instrument, und dazwischen jenes nervenschneidende Tremoliren der getheilten Violinen, das seit dem Tannhäuser zum gemeinen dramatischen Hausmittel geworden ist. Trotz alledem kann man kaum von einer

Stelle im Don Carlos rühmen, daß sie orchestermäßig gut klingt, wie z. B. das Allergewöhnlichste bei Mozart oder Rossini. „Das ist ja Zukunftsmusik!“ rief neben mir entrüstet ein Italiener. Ich tröstete ihn damit, daß einer solchen Musik am wenigsten in Italien eine Zukunft blühe, es hätte denn die italienische Musik überhaupt keine Zukunft mehr. Aber ein richtiges Gefühl lag doch in jenem Ausruf. Verdi und Wagner vollziehen beide in ihren neuern Werken einen Bruch mit ihrer eigenen Vergangenheit und verleugnen die reizvollern, populärern Elemente ihres Talents zu Gunsten einer ihnen vorschwebenden idealern Dramatik. Don Carlos verhält sich zu Ernani ungefähr wie Tristan und Isolde zum Tannhäuser. Das tugendstolze Streben beider Tondichter, in ihren alten Tagen sich der sündhaften Melodie zu enthalten, scheint übrigens hier wie dort von der Natur mächtig unterstützt; die Melodie verläßt man niemals, sie verläßt uns.

Das Textbuch der neuen Oper ist bei handgreiflichen Mängeln doch bedeutend besser, als La forza del destino. Daß Verdi, dessen Musik bereits Schiller's Räuber, Kabale und Liebe und die Jungfrau von Orleans überfallen hat, jetzt blos aus Zufall oder Caprice den Don Carlos erwählte, können wir nicht recht glauben; ohne Zweifel fühlt sich der allezeit pathetische Verdi von Schiller's edlem Pathos angesprochen und gehoben. Don Carlos ist übrigens kein günstiger Opernstoff: Elisabeth, Eboli und Carlos, schon bei Schiller in ziemlich allgemeiner Färbung verschwimmend, werden in der Oper zu matten, physiognomielosen Schablonen; die beiden eigenthümlichsten Gestalten, König Philipp und Marquis Posa, sind für musikalische Behandlung zu reflectirt und rhetorisch, die absolutistische Staatsraison wie die Schwärmerei für Gedankenfreiheit streifen gesungen leicht an die Caricatur.

Mit Ausnahme des ersten Acts, welcher den Infanten mit der noch unvermählten Elisabeth in Fontainebleau zusammenführt, somit das übliche große Liebesduett schon als Exposition bringt, folgt das Libretto ziemlich treu der Schiller'schen Handlung. Im zweiten Act sehen wir Carlos und Posa im Kloster St. Just ihren Freundschaftsbund erneuern, Posa sich der Königin und ihrem Hofstaat vorstellen; es folgt die Zusammenkunft Elisabeth's mit Carlos,

die Verbannung der Hofdame und eine politische Vorlesung, welche Posa seinem königlichen Gönner Philipp hält. Der dritte Act bringt ein Maskenfest in den Gärten der Königin und das unvermeidliche Ballet, eine mythologische Allegorie auf die Königin von unabsehbarer Länge und der langweiligsten Balletmusik, die je geschrieben wurde. Carlos, der in der Dunkelheit die Eboli für Elisabeth hält, compromittirt sich mit einer Liebeserklärung, Posa tritt hinzu und ergänzt das Verzweiflungs- und Rache-Terzett. Die Scene verwandelt sich hierauf in einen großen Marktplatz vor der Cathedrale; hier wickelt sich das Finale ab, das, mit grobem Pinsel, aber höchst effectvollen Farben gemalt, den Höhepunkt der Oper bildet. Was ist nicht Alles hier aufgeboten! Großer Krönungszug des Königs mit Regimentsmusik auf der Bühne, festlicher Jubelchor des Volks, Trauerchor der Mönche und der zum Scheiterhaufen geführten Ketzer, Bittgesang der flandrischen Deputirten (sentimentales Unisono von zwölf Bassisten, Copie des bischöflichen Geschreies im ersten Acte der Afrikanerin); Carlos vertheidigt sie, zieht den Degen gegen Philipp, dieser wüthet, die Damen jammern, Posa arretirt den Infanten; es brennen die Scheiterhaufen, es läuten die Glocken, dazu Festmarsch, Jubelchor und Mönchsgebet, Alles zugleich, und aus den Wolken herab ein Engelchor, welcher die verbrannten Ketzer als Märtyrer begrüßt. Kein Zweifel, Verdi müßte denjenigen fordern, der mehr forderte. Nach diesem dritten Act fühlt sich jeder normal organisirte Mensch halbtodt, hat aber noch zwei Acte vor sich, die alles Frühere zu überbieten sich anstrengen. Der vierte Act beginnt mit dem Monolog des Königs und seinem Gespräch mit dem Groß-Inquisitor, eine großentheils wörtlich aus Schiller genommene Scene, für welche Verdi eine charakteristische Färbung zu finden und festzuhalten verstand. Es folgt der heftige Auftritt zwischen dem König und der Königin wegen der entwendeten Cassette, die Selbstanklage der Eboli, Carlos im Gefängniß und Posa's Tod an seiner Seite. Mit Hülfe des Groß-Inquisitors bezwingt der König die zu Gunsten Carlos' entfesselte Rebellion. Eine Scene statt eines ganzen fünften Actes würde hier zum Abschluß der Handlung genügen. Aber wir müssen im letzten Act noch eine Arie der Königin im Kloster St. Just,

ein langes Abschiedsduett zwischen ihr und Carlos, endlich das Finale hören, in welchem der König, von Mönchen begleitet, seinen Sohn der Inquisition ausliefert. Mit dem schaurig-lakonischen „Cardinal, thun Sie das Ihre!" fällt bei Schiller der Vorhang, den die Geschichte noch immer nicht ganz zu lüften vermochte. Bei Verdi muß aber nach diesem Ausruf des Königs noch der Geist Carl's V. erscheinen, der mit seinem Mantel den Infanten einhüllt und mit ihm verschwindet. Die über fünf Stunden währende und alle Sinne hinrichtende Oper mußte sich in Paris nach den ersten Vorstellungen mehrere Kürzungen gefallen lassen. Die Londoner Direction („wie sie kurz angebunden war!") strich sogar den ganzen ersten Act und läßt die Oper ohne Umstände mit dem zweiten beginnen.

Wir haben nunmehr Verdi Schritt für Schritt zu immer größerer Bedeutsamkeit des Dramatischen sich emporarbeiten gesehen, immer sorgfältiger wird seine Arbeit, immer länger werden die Pausen zwischen seinen Novitäten. Im Don Carlos versuchte Verdi statt eines Schrittes einen Sprung, und zwar über sein eigenes Naturell hinaus. Ihre Bestimmung für die Pariser Große Oper wirkte nachtheilig auf den Styl dieser Tondichtung; über die gesteigerte Kunst und Künstelei ging die Aufrichtigkeit und Natürlichkeit verloren, die wir doch in der Musik so wenig als im Leben missen wollen. Aber der künstlerische Ernst und Fleiß, den Verdi auf den Don Carlos verwendete, flößen nicht weniger Respect ein, als die echt dramatische, geistvolle Behandlung einzelner Scenen, wie jene zwischen Philipp II. und dem Groß-Inquisitor, das große Finale mit dem Autodafé und andere. Ich hatte in Paris leider nur Einmal Gelegenheit, Verdi's Don Carlos zu hören, und äußerte danach etwas voreilig die Ueberzeugung, daß Verdi mit seiner musikalischen Schöpferkraft zu Ende sei. „Aïda" hat zu meiner lebhaftesten Freude bewiesen, wie sehr ich mich damals geirrt.

Diese Aïda ist ein merkwürdiges, echt künstlerisches, nach Verdi's früheren Opern höchst überraschendes Werk. Hier lohnt sich in der That ein aufmerksames Nachlesen der Partitur, sie enthüllt uns eine Reihe musikalischer Schönheiten, die unter dem Eindrucke einer ersten Aufführung verloren gehen. Würdig und nach der

Individualität des Hörers mehr oder minder ergreifend ist schon jener erste Eindruck, freilich nicht von durchaus wohlthuender, die Seele befreiender Wirkung. Während einzelne hinreißende Melodieen uns entzücken, drückt uns der fatalistisch düstere Charakter des Stoffes und der Musik wie mit unsichtbarer Hand allmälig nieder. Es liegt etwas unsäglich Trauriges über der Gesammtstimmung dieser Oper, fast etwas von der gedämpften Trostlosigkeit Lenau'scher Poesie. Zunächst die Handlung mit ihren erbarmungslos tragischen Constellationen. Die gefangene Aïda, in Leidenschaft für den feindlichen Feldherrn entbrennend; dieser eingekeilt zwischen seine Liebe zu der Sclavin und die verhängnißvolle Neigung der Königstochter; endlich Amneris, welche die Hand des Geliebten erringt, aber sein Herz im Besitz einer Anderen weiß — das Alles ist von Haus aus dem Verderben verfallen, einem Verderben, gegen das von keiner Seite ein ernsthafter Kampf möglich ist. Der Dichter unterließ es, für erhellende Lichter, für freundlichen Wechsel der Farben zu sorgen; schwer und langsam fließt die Handlung dem grauenhaften Ende des Lebendigbegrabenwerdens zu. Der Componist folgt seinerseits mit treuester Hingebung dem Sujet, verschmäht jeden frivolen Effect und verstärkt so mit den intensiven Mitteln seiner Musik ganz ungemein jenes wunde Leidwesen der Dichtung. Zwar finden wir Amneris anfangs in seligen Hochzeitsgedanken, später Aïda und Rhadames einen Moment lang schwärmend für gemeinsame Flucht und gemeinsames Glück, aber hier wie dort fehlt der rechte Glaube. Man horche nur auf die Musik. So wahrhaft sie ist und weil sie es ist, sie läßt uns nicht recht an jenes Glück, jene Hoffnung glauben. Selbst unter diesen spärlichen grünen Oasen rieselt leise wie ein verborgener Quell das künftige Unglück. Von der Grundstimmung seiner Tragödie ganz erfüllt, thut hier Verdi instinctiv, unbewußt, was Gluck mit reflectirender Absicht in seiner taurischen Iphigenia gethan; der schuldgepeinigte Orest spricht von rückkehrendem Seelenfrieden, die unruhig wühlenden Accorde flüstern dazu: Er lügt! Selbst durch die Festgesänge in der Aïda zieht ein feiner klagender Ton; dem Triumphmarsch fehlt zwar nicht der Glanz, aber die Heiterkeit. Wie der Textdichter, so hat auch der Componist zu sehr die Kunstmittel des Contrastes verschmäht; die lang=

samen Tempi und die zweitheiligen Tact=Arten herrschen in der Partitur auffallend vor, ein dreitheiliger Tact kommt in den beiden ersten Acten gar nicht vor, erst im dritten in zwei kurzen Andantestellen der Aïda, endlich im letzten Acte in dem Duett zwischen Amneris und Rhadames.

Die beiden Grundgebrechen, welche den Total=Effect der Aïda schädigen, liegen schon vollständig im Textbuche: nach Innen die fast ununterbrochene Elegik der Handlung, nach Außen das egyptische Costüm im weitesten Sinne des Wortes. Die alten Egypter mit allen Wunderlichkeiten ihrer Tracht und Gesittung, ihrer Politik und Religion stehen uns allzu fremd gegenüber; wir fühlen uns unter lauter braun und schwarz geschminkten Menschen nicht recht unter Unseresgleichen. Mag man das eine Aeußerlichkeit nennen, immerhin, aber sie erkältet die Sympathien des Zuschauers für die Ideale des Stückes. Sei es noch um die gräulichen Götzen, die sitzenden Colossal=Statuen, die verschiedenen heiligen Bestien, welche schon den Persern, als diese Egypten eroberten, so fürchterlich vorkamen. Aber lauter braune Sänger auf der Bühne! Dazu diese häßlichen hüpfenden Mohren und die mit widerwärtiger Costümtreue gefärbten, frisirten und geputzten Tänzerinnen! In der Oper, diesem privilegirten Asyl des schönen Scheines, ist uns die ethnographische Gewissenhaftigkeit nicht werthvoll genug, um auf alle Schönheit zu verzichten. Besonders angenehm ist es auch nicht, fortwährend so viele Priester und Priesterinnen sehen zu müssen und aus den Ceremonieen des egyptischen Cultus gar nicht herauszukommen. Die Oper Aïda ist bekanntlich auf Veranlassung des Vicekönigs von Egypten entstanden und zuerst in Cairo (1872) aufgeführt worden; der nationale Stoff war eine Grundbedingung.* Verdi hat das

* Das Sujet der Oper Aïda schrieb ursprünglich ein gelehrter Egyptologe, der Director des Museums von Boulaq, und zwar in Prosa. Herr Camille du Locle setzte dasselbe in französische Verse um, und der als Textdichter allein auf dem Titelblatte genannte Signor Ghislanzoni hat diese französischen Verse wiederum ins Italienische übertragen. Die deutsche Uebersetzung ist entsetzlich. Es bleibt unbegreiflich, daß die deutschen Musikverleger, welche so viel Geld und Mühe an die Erwerbung und Publication einer ausländischen Oper wenden, nicht auch

nationale Colorit in seiner Musik mit großer Gewandtheit, ebenso bescheiden wie charakteristisch, angewendet; in den Tänzen und Tempelgesängen die eigenthümlich wimmernde Melodik der Orientalen mit ihrer übermäßigen Quart und verminderten Sext, ihrer ärmlichen Harmonie und einfachen, fremdartigen Instrumentirung. Zwei egyptische Original-Motive (sie zählen von Haus aus nur wenige Tacte) sind im ersten Finale benützt, in dem Gesang der Priesterinnen mit Harfenbegleitung und in der von drei Flöten vorgetragenen Tanzmelodie in Es-dur. In der geistreichen und reizenden Verarbeitung dieser beiden National-Motive zeigt sich eine wahre Meisterhand. In fremden Localfarben haben wir bekanntlich heutzutage große Routine; was aber Verdi hierin vor Vielen auszeichnet, ist der musikalische Schönheitssinn, mit dem er diesen Absonderlichkeiten ihre rechte, d. h. untergeordnete Stellung anweist, uns das Orientalische nicht mit photographischer Treue bringt, sondern idealisirt durch die Grazie und Fülle unseres modernen europäisch-abendländischen Tonwesens. Verdi, der bisher keinerlei Vorliebe für musikalische Localfarben verrieth, sondern jederzeit Italiener blieb in seiner Musik, zeigt in der Aïda zum erstenmale, daß er auch über dieses fremde Gebiet Herrschaft zu erlangen wußte. Aber ein Hemmschuh blieb trotzdem das egyptische Costüm in der Aïda für die freie Entfaltung seines Talentes. Wenn Verdi mit der gleichen Energie, Erfindungskraft und Gewissenhaftigkeit nunmehr eine Oper von romanischem Stoff und farbenreicher Handlung componiren wollte, er würde damit ohne Zweifel Aïda und alle seine früheren Werke überflügeln.

All' der äußere, fremdartige Glanz, den Aïda ausstrahlt, ist jedoch Nebensache im Vergleich zu dem üppigen Blumenduft ihrer Melodieen, zu dem dramatischen Wurf ihrer Rhythmen, zu dem

Sorge für eine gute Uebersetzung tragen. Daß sie ferner blos ihre deutsche Uebersetzung unter die Noten drucken, ohne den Originaltext, ist auch eine Barbarei und ein kläglicher Rückschritt gegen die älteren Opern-Ausgaben, welche stets den Originaltext unter die deutsche Uebersetzung stellten. Wer die Aïda nur in der Ausgabe von Bote & Bock mit der Schanz'schen Uebersetzung kennt, kann weder dem Libretto noch selbst der Composition vollkommen gerecht werden.

heißen Strome der Empfindung, der diese ganze Musik durchzieht. Man denke an das schöne, innige Motiv der Aïda: „Und meine Liebe! Sollt' ich sie vergessen?", an das prachtvolle Des-dur-Thema der Amneris: „Nein, du wirst leben, in Liebe mir verbunden"; an den rührenden verklärten Schlußsatz des letzten Duetts: „Leb' wohl, o Erde!" und an so manches Andre.

Auffallend und doch wohlbegründet ist es, daß Aïda, das jüngste Werk eines längst auf seiner Ruhmeshöhe angelangten Sechzigers, vornehmlich gelobt wird ob seiner Fortschritte. In der That herrscht in Aïda eine dramatische Gewissenhaftigkeit, ein Fleiß in der technischen Ausarbeitung, vor Allem eine Noblesse und Einheit des Styls, welche von dem Componisten des Ernani überraschen mußte. Die deutsche Kritik, sonst beinahe feindselig gegen die Opernmusik Italiens, ist diesen Vorzügen der Aïda auf das erfreulichste gerecht geworden. Vielleicht führt dies Manchen endlich zu dem Zugeständniß, daß ein Componist, welcher jetzt im Alter solches Lob erntet und verdient, doch auch schon früher nicht so ganz nichtsnutzig gewesen sein dürfte, wie die gestrenge Kritik ihn seit fünfundzwanzig Jahren schildert. Man schützt freilich vor, Verdi sei eben in der Aïda ein vollständig Anderer geworden, gar nicht mehr zu erkennen — ein Irrthum, der nur Solchen passiren kann, welche in Verdi's früheren Opern nicht Bescheid wissen. Dramatisches Talent, allerdings ohne die wünschenswerthe künstlerische Zucht und Bildung, besaß Verdi schon von Anfang her in höherem Maße, als die meisten seiner berühmten und unberühmten Landsleute. Während Rossini, der geniale Buffonist, an dem historischen Rechte der Italiener festhält, reizende Melodieen um ihrer selbst willen zu erfinden, so daß auch seine ernsten Opern (mit Ausnahme des Tell) großentheils nur concertante Lustspielmusik sind, bringt Verdi, dem dafür Rossini'sche Grazie und jede Spur von Humor versagt blieben, selten eine Melodie, welcher der leidenschaftliche dramatische Wurf fehlte. Die Kritik muß an jeder Oper Verdi's beklagen — und sie hat es unermüdlich gethan — daß neben schönen und ergreifenden Stellen so viel Rohheit auftritt; man sollte aber billigerweise den Satz auch einmal stylistisch umkehren und aussprechen, welch' großes dramatisches

Talent und welche reiche Erfindung neben jenen Eruditäten in seiner Musik stecken.

In der Aïda ist Verdi, nach seinem Don Carlo, bei gleicher künstlerischer Gewissenhaftigkeit, wieder zu größerer Einfachheit und ruhigerem Ausdrucke zurückgekehrt. Losgesagt von allen äußerlichen Rücksichten auf die Prätension der Sänger und den Beifall der Menge, folgt er diesmal nur seiner besten, neuerdings gereiften und geklärten Einsicht; er hat nicht an den bloßen Tageserfolg gedacht, sondern an die „Unsterblichkeit", wie man schmeichelhaft die Aussicht nennt, daß ein Werk sich relativ sehr lange erhalten werde. In dieser neuesten Schöpfung erscheint die leidenschaftliche Beredtsamkeit und dramatische Kraft, die schon Verdi's vorhergehende Opern charakterisirt, künstlerisch gebändigt, von Schlacken gereinigt, in einer Art von ästhetischer Katharsis. Nichtsdestoweniger ist es der volle, echte Verdi. Eine Nachahmung Richard Wagner's, wie sie in manchen Kritiken behauptet wird, liegt hier nicht vor. Gewiß hat Verdi, wie jeder moderne Operncomponist von Verstand, Wagner bedeutende Anregungen zu verdanken, aber in der Aïda steht nicht ein Tact, für welchen der Italiener dem Deutschen direct verschuldet wäre. Ebenso gut wie Aïda müßte man Gounod's Romeo und den Hamlet von Ambroise Thomas wagnerisch nennen, weil sie von dem alten Schema abgehen, dem Worte mit größerer Treue folgen, das Orchester bedeutsamer verwenden und allenfalls einige seit dem Tannhäuser landläufig gewordene Instrumental-Effecte adoptiren. Wie Gounod und Thomas, so hat eben auch Verdi sich den modernen Entwicklungen der Tonkunst nicht engherzig verschlossen und, unbeschadet seiner längst ausgeprägten Individualität, das Beste oder ihm Tauglichste aus jenen dramatischen Reformen aufgenommen, welche, von Weber und Meyerbeer vorgezeichnet, neuestens mit methodischer Consequenz von Wagner weitergeführt sind. Wo sich Wagner'scher Einfluß verräth bei Italienern oder Franzosen, ist es übrigens stets nur der Einfluß des früheren Wagner-Styls, speciell des noch halb orthodoxen Tannhäuser. Von der entscheidenden späteren Phase des Wagner'schen Musikdrama's, wie es mit Tristan begann, in den Meistersingern sich fortsetzte und im Ring des Nibelungen gipfelt, von diesem dialogisch-declamatorischen Gesang

über der unendlichen Melodie eines unersättlichen Orchesters ist weder in der Aïda noch in irgend einer anderen italienischen oder französischen Oper die leiseste Spur. In der Aïda herrscht überall die ausdrucksvolle Melodie in den Singstimmen, der Gesang folgt nicht so sehr dem einzelnen Worte, als dem Stimmungsgehalte der jeweiligen Situation; die Form ist mit voller Freiheit behandelt, wo der dramatische Fortgang es verlangt, beläßt jedoch die Romanze, das Duett, Terzett und Strophenlied in ihrer Geltung. Es waltet in der ganzen Composition der Aïda das dramatische Gesetz, gleichsam als unsichtbare Kirche, ihr sichtbares Oberhaupt jedoch bleibt vom Anfang bis zum Ende die musikalische Schönheit. Kurz, es ist eine Freude, zu sehen, wie ein Mann von Verdi's genialer Begabung sich aus seinen lockeren argen Sitten so schön emporgearbeitet hat.

Verdi lebt im vollen Sonnenschein des Glückes. Er besitzt einen sehr ansehnlichen Complex von Landgütern bei Busseto im Herzogthum Parma. In diesem Dorfe Busseto, etwa sechs Stunden von der Stadt Parma und ebensoweit von Piacenca entfernt, wurde Giuseppe Verdi am 9. October 1814 geboren. Der Organist des Ortes gab dem Knaben den ersten musikalischen Unterricht, der kaum über die nothwendigsten Elementarkenntnisse hinausgereicht haben mag. Der neunzehnjährige Verdi fühlte selbst das Mangelhafte seiner musikalischen Schulung und sehnte sich nach einem besseren Unterrichte, wie er in der Regel nur in größeren Städten erreichbar ist. Einer mittellosen Familie angehörend, gelangte Verdi nur durch die großmüthige Unterstützung eines Mitbürgers, Barezzi, dazu, sich endlich im Jahre 1833 nach Mailand begeben zu können. Er wollte in's Conservatorium eintreten; man nahm ihn nicht auf. Der Grund dieser Ablehnung (man wird sie später schmerzlich genug bereut haben) ist noch immer nicht aufgeklärt. Fétis meint in seinem Tonkünstlerlexikon, der Director des Mailänder Conservatoriums, Francesco Basili, einer der letzten strenggeschulten Meister aus dem vorigen Jahrhundert, habe offenbar aus der äußeren Erscheinung Verdi's kein Vertrauen in dessen künstlerische Zukunft fassen können. „Il est évident“, fügt Fétis hinzu, „que jamais physiognomie de compositeur ne fut moins révélatrice du talent.“ Abgesehen davon, daß man doch die musika-

lische Begabung eines Schülers nicht nach dessen Gesicht taxirt, scheint mir hier Verdi's Physiognomie mit auffallender Ungerechtigkeit beurtheilt. Sie ist düster, unbeweglich, aber nichts weniger als geistlos oder unbedeutend. Als mir vor einigen Jahren in Her Majesty's Theatre in London eine flüchtige Bekanntschaft mit Verdi gegönnt war, machte mir sein ernstes, ruhiges, wenn auch nicht allzu liebenswürdiges Wesen einen günstigen Eindruck. Gleichviel, Verdi wurde nicht in die Compositionsclasse des Conservatoriums aufgenommen, er begnügte sich mit der durchaus praktischen Unterweisung des Theatercapellmeisters Lavigna und brachte es auf diesem Wege und ohne den Maestro Basili dazu, sich bald von dem Ertrag seiner Musik die ausgedehnten Ländereien zu kaufen, deren ich erwähnte. Seine schöne Villa bei Busseto ist den Landleuten unter dem Namen „La villa del professore Verdi" bekannt. Jeder Bauer im Umkreise von mehreren Stunden weiß dem Fremden den Weg nach dem reizenden Schlosse zu weisen und genau anzugeben, ob Verdi anwesend sei oder nicht. Hier pflegt der Maestro von seinen Mühen und Triumphen auszuruhen. Das Gewehr über der Schulter oder ein Buch in der Hand durchstreift er die Gegend, bei seinen zahlreichen Pächtern vorsprechend und mit ihnen alle Details der Feldarbeit verhandelnd. Herr Escudier (Verdi's Verleger, also auch glühendster Bewunderer) hat in einigen Pariser Feuilletons Verdi's Landleben geschildert. Nach seiner Versicherung besitzt Verdi „ebenso tiefe Kenntnisse in der Landwirthschaft, wie im Contrapunkt". (Glückliche Felder!) Das Landvolk betet ihn an und beweist seine Anhänglichkeit auf die verschiedenste Weise. Des Abends, wenn Verdi mit seiner Frau spazieren geht, vereinigen sich seine Bauern und singen ihn mit Chören aus seinen Opern an. Escudier schildert die „süße Rührung", die er bei einem solchen Bauernchor aus I Lombardi empfand.

Auf dem großen und schönen Landgut Sant Agata, das Verdi einzig seinem Talent und Fleiß verdankt, componirt er den größten Theil seiner Opern. Er scheint stets von enthusiastischer Verehrung umgeben zu sein; zwei originelle Typen davon sind Verdi's Schwiegervater Antonio und sein Diener Luigi. Papa Antonio kann niemals von Verdi oder dessen Musik sprechen hören, ohne

zu weinen. Er lebt in Busseto und bewahrt daselbst wie ein Heiligthum die frühesten Notenkritzeleien seines Schwiegersohnes. Verdi's Diener Luigi ist seines Zeichens eigentlich Lohnkutscher in Reggio; Musikliebe hat ihn zum Kammerdiener gemacht. Verdi ist „sein Gott", in diesem Glaubensartikel unterscheidet er sich kaum vom Papa Antonio und von Herrn Escudier. Wer sich mit Rossini, Bellini und Donizetti abgibt, ist ihm „ein Cretin". Ueber Verdi's Persönlichkeit spricht sich der Freund und Verleger so überschwenglich aus, daß kein Mensch daran zweifeln kann, der Componist des Rigoletto sei zugleich der vollkommenste aller Sterblichen. In der Literatur aller Nationen verkehre er wie zu Hause und keine der großen politischen, socialen, wissenschaftlichen Fragen sei ihm fremd. Zum Deputirten im italienischen Parlament ist Verdi blos als „unvergleichlicher Patriot" gewählt worden, was um so wunderbarer erscheint, als er noch nie eine Silbe in der Kammer gesprochen hat. — Dennoch ist sein Name nicht ganz ohne politische Bedeutung geblieben — die italienische Actionspartei band denselben in Form eines Anagramms als harmlose Maske vor. Als nämlich in Lombardo-Venetien, in Rom, Toscana, Neapel der Ruf „Viva l'Italia!" verpönt war, schrie man „Viva Verdi!" Die einzelnen Buchstaben des Namens Verdi wurden gedeutet als: **V**ittore **E**mmanuele **R**è **d'I**talia. Man findet dieses mysteriöse Stichwort noch heute an den Mauern mancher öffentlichen Gebäude, in welchen an alles Andere eher, als an Verdi und seine Opern gedacht worden ist.

XI.

Robert Schumann als Operncomponist.

Genovefa, die einzige Operncomposition von Schumann, erschien bekanntlich zuerst (1850) auf der Leipziger Bühne. Sie brachte es da, trotz Schumann's persönlicher Anwesenheit, nothdürftig auf drei Vorstellungen; hierauf verflossen (wenn wir von der exclusiven Versuchsstation Weimar absehen) lange Jahre, ohne daß irgendwo davon die Rede war. In dem Maße als die letzten zwanzig Jahre die Würdigung Schumann's allenthalben verbreitet und erhöht haben, erwachte auch wieder die Begierde der Musikfreunde, diese Oper kennen zu lernen; Karlsruhe und München machten jüngst einen Versuch damit, welcher nicht eben ermuthigend ausfiel. Zuletzt ging Director Herbeck in Wien an das gleiche Werk und tilgte so in ehrenvollster Weise eine doppelte Schuld: an Schumann und an das für diesen Tondichter enthusiastisch eingenommene Wiener Publicum. Letzteres hörte die erste Vorstellung mit pietätvoller Andacht und Aufmerksamkeit; von der zweiten an begann es in bedenklicher Weise auszubleiben. Genovefa selbst erregt unser Interesse nicht blos als ein eigenthümliches, mit liebevoller Hingebung geschaffenes Werk Schumann's, sie predigt auch, durch ihr unglückliches Bühnenschicksal, sehr heilsame Lehren für unsere lebenden deutschen Operncomponisten.

Aus einem ganzen Haufen von projectirten Opernstoffen hatte Schumann gerade einen der unpraktischsten zur wirklichen Ausführung gewählt: die Genovefa. Das entsprach dem Romantiker in Schumann; deutsch-mittelalterliches Wesen, christliche Frömmigkeit, mystische

Wunder, endlich sogar Anklänge an's Volkslied — alle vier Elemente der deutschen Romantik treffen hier zusammen. „Nach Tieck und Hebbel," heißt es auf dem Titelblatt des Textbuches; thatsächlich hielt sich Schumann ungleich weniger an Tieck's Gedicht, als an Hebbel's Drama, dem nicht nur im Allgemeinen die Disposition (natürlich mit dem von Hebbel später zugefügten glücklichen Ausgang), sondern auch zahlreiche Textstellen wörtlich entnommen sind — nicht zum Vortheil der Oper, welche mehr musikalisches Element in Tieck's Genovefa vorgefunden hätte. Welch' schönes Motiv liegt nicht in jenem Trauerlied unglücklicher Liebe: „Dicht von Felsen eingeschlossen", welches bei Tieck gleich anfangs von zwei Hirten dem Golo vorgesungen wird und prophetisch sein Schicksal verkündet, ihn durch alle Stadien seiner bis zur Raserei auflodernden Leidenschaft begleitet bis zu seinem versöhnenden Tode. Schumann mochte sich vor der Banalität des „rothen Fadens" gescheut haben; aber es kommt doch sehr viel darauf an, von wem und aus welchem Musikstoff solcher Faden gesponnen wird. Begreiflicherweise fiel der Bühnenrücksicht auch zum Opfer, was an der Genovefa-Legende das Rührendste und Poetischeste ist: der Aufenthalt der von den Mördern verschonten Genovefa in tiefer Waldeinsamkeit, wo sie sieben Jahre lang mit dem kleinen Schmerzenreich und der Hirschkuh lebt, bis ihr von Reue und Schwermuth gefolterter Gemahl auf einer Jagd zufällig die Todtgeglaubte entdeckt und überglücklich auf sein Schloß zurückführt. Schumann's Textbuch ist dürftig und interesselos, namentlich in der Charakteristik der Hauptpersonen; ohne die scharfe psychologische Motivirung Hebbel's wird hier Golo zum gewöhnlichen Theaterschuft, Genovefa zur langweiligsten Dulderin, Graf Siegfried zum Schwachkopf. Tieck's alte Versucherin Gertrud und Hebbel's böses Schwesternpaar hat Schumann in Eine Solohexe, Margarethe, zusammengeschmolzen, die sich nicht merklich von ihren zahlreichen Operncolleginnen unterscheidet. Widerwärtige Vorgänge aus Hebbel's Drama wiederholen sich genau in der Oper mit noch abstoßenderer Wirkung, z. B. die Scene, wo das Burggesindel in Genovefa's Schlafzimmer dringt, den unschuldigen alten Drago herauszerrt und tödtet, schließlich die Pfalzgräfin unter wüstem Halloh davonschleppt. Die Lösung ist gewaltsam überstürzt: kaum

hat Siegfried den Golo zur Tödtung Genovefa's abgeschickt, als er auch schon, geführt von der reumüthigen Hexe, im Walde ankommt, um Genovefa zu retten. Mit diesem Wiederfinden im Walde — wir müssen lange genug darin verweilen — könnte die Oper füglich schließen; aber die Scene wird nochmals verwandelt, um die Ankunft der Geretteten auf der Burg unter Choralklängen und Glockenläuten zu feiern.

Zu diesem Textbuche hat Schumann eine Musik geschrieben, die, von keuscher Empfindung durchdrungen, von edlem Ausdruck getragen, vor Allem danach strebt, mit unbestechlicher Treue das Wort des Dichters zu interpretiren. Leider krankt seine Musik an dem einen unheilbaren Uebel, undramatisch zu sein. Schumann's ganze Natur, auf ein tief innerliches Arbeiten und ein höchst subjectives, bis zur Grübelei verfeinertes Empfinden gestellt, war undramatisch, unfähig, sich an die Charaktere eines Dramas so zu entäußern, daß diese als lebendige, scharf ausgeprägte Personen vor uns stehen und gehen. Alle Charaktere in der Genovefa und deren verschiedenste Seelenzustände erblicken wir gleichmäßig gefärbt durch das Prisma der Schumann'schen Subjectivität. Nehmen wir beispielsweise Golo heraus, die treibende Kraft des Ganzen. Wie ärmlich flackert in seinem Gesang die Liebesgluth, die in heller Lohe aufschlagen soll! Mit welcher matten Beschaulichkeit raubt er der schlafenden Genovefa den Kuß — bei Hebbel eine Scene von so glühender Sinnlichkeit, daß die Luft wie vom Samum zu erzittern scheint. Nun hat Golo mit Genovefa noch zwei Duette (im zweiten und im vierten Act), die jedem echt dramatischen Componisten die feurigsten Melodieen abgepreßt und ihn außerdem gedrängt hätten, beide Scenen durch außerordentliche Steigerung und charakteristischen Gegensatz auseinanderzuhalten. Bei Schumann erscheint die erste kühne Liebeswerbung Golo's und seine verzweifelte letzte in demselben trüben Dämmerlicht und declamatorischen Zickzack. Es ließen sich ohne Schaden ganz lange Stellen aus Golo's oder Siegfried's Rolle in jene Genovefa's übertragen und umgekehrt, so gleichmäßig ist die Behandlung. Man hört diesen Mangel meistens durch den Ausspruch erklären, die Musik zur Genovefa sei zu lyrisch. Mehr lyrisch als dramatisch ist sie jedenfalls, aber für meine Empfindung

nicht einmal lyrisch genug, d. h. nicht hinreichend volles und starkes Aussprechen des subjectiven Gefühls. Sie hat vielmehr einen stark epischen Charakter und klingt nicht wie das unmittelbare Erlebniß und Geständniß Golo's, Siegfried's, Genovefa's, sondern ungefähr als wenn ein Erzähler diese Vorgänge schildern würde. Es ist derselbe Gesangsstil, in welchem in der Peri oder Pilgerfahrt erzählt wird. Dieser am unrechten Orte eingenistete epische Ton ist die Ursache, warum wir in Schumann's Genovefa fast nirgends die volle Anschaulichkeit eines Vorganges, nirgends die niederzwingende Kraft der Leidenschaft erleben. Die Personen dieser Oper haben alle etwas eigenthümlich Gebundenes, Verhaltenes; ihr Gesang überzeugt uns nicht, es ist, als suchten sie ihre Freude und ihren Schmerz sich erst einzureden und anzusingen.

Auf Schumann's Genovefa paßt ein Bild, das einmal Otto Ludwig in seiner Verurtheilung eines Hebbel'schen Dramas gebraucht: „Wie eine Lavafluth schwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmassen gerinnenden Decke wälzt das Stück sich fort: immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung". In der Behandlung ist nichts ausgespart; kein Anwachsen, keine Unterordnung, keine Beschleunigung. Und doch schrieb Schumann in wunderlicher Selbsttäuschung an einen Freund, in seiner Genovefa sei „jeder Tact durch und durch dramatisch". In wörtlichem Sinne mag man das gelten lassen; jeder Tact für sich allein ist allenfalls dramatisch, könnte es wenigstens sein in anderer Umgebung, aber der einzelne Tact verschwindet in dem Eindruck des ganzen Musikstückes, des ganzen Actes, der ganzen Oper. Der einzelne Tact! Das ist bei Schumann ein feiner Strich in einem Aquarellbild; man füge deren noch so viele säuberlich aneinander, sie bleiben wirkungslos dort, wo al fresco gemalt werden muß.

Treten wir näher an die einzelnen musikalischen Factoren der Genovefa-Musik, so gewahren wir an der Melodie fast durchweg den Mangel an Plastik. Die gesungenen Töne krystallisiren sich nicht zu einer festen, dem Hörer sich einprägenden Gestalt. Man weiß aus „der Rose Pilgerfahrt" und anderen Schumann'schen Cantaten, wie sehr das ununterbrochene Geriesel eines halb recita-

tivischen, halb melodiösen Arioso den Hörer erschlafft; in der Oper wird diese Wirkung noch fühlbarer als im Concertsaal. Noch auffallender ist die Dürftigkeit der Rhythmen. Wo man die Partitur aufschlägt, erblickt man in den Singstimmen Reihenfolgen von gleichen oder gleichmäßig getheilten Notenwerthen, meistens Viertel; schon der äußere Anblick befremdet durch den Mangel an wechselnden Notengruppen und rhythmischen Contrasten. Mit Ausnahme des flüchtig hereindringenden Trinkchors im zweiten Act ist Siegfried's Arie: „Nun blicke ich wieder" das einzige Stück von lebhaftem, markirtem Rhythmus. Auch dieses hat, wie die meisten Musikstücke der Oper, keinen förmlichen Abschluß; sie endigen fast alle tonlos abbrechend auf tieferen Noten, oft auf dem Dominantaccord, als verschwinde der Sänger unversehens in einer Falte des weit aufgebauschten Orchesters. Letzteres herrscht allenthalben vor und erstickt durch seine wogende Unruhe die feine Malerei des „einzelnen Tactes". Wir sind heutzutage an das zudringlichste Orchester gewöhnt und befreunden uns damit, wenn es nur Licht und Schatten weise vertheilt; Schumann's Orchester verbreitet aber einen gleichmäßig fahlen Nebel, der, bald leichter, bald dichter, doch nur selten ganz freien Ausblick gestattet. Daß Schumann vorwiegend gewöhnt war, instrumental, in absoluter Musik, zu denken, verrathen auch die Gesangspartieen in der Genovefa, welche vom Text abgezogen, oft klingen wie Stücke aus einem Quartett oder einer Symphonie. Das werthvollste Stück der Oper ist auch dasjenige, was mit der Scene gar nichts zu thun hat: die Ouverture. Unter den Gesangsnummern geben wir dem zweistimmigen Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär" unbedenklich den Preis. Wie wohlthuend wirkt dieser herzliche, ungekünstelte Gesang! Ein so rein und schön musikalischer Moment wie dieser kommt in der Genovefa kein zweites Mal vor. Gleich darauf ist die Arie Siegfried's zu nennen, in welcher ein fröhliches, warmes Blut pulsirt. Außerdem dürfte nur noch der erste Kreuzfahrerchor und Einiges aus der Hexenscene im dritten Act an Schumann's beste Zeit erinnern. Bei aller Verehrung für Schumann, ja gerade aus wahrer, gefühlter Verehrung für Schumann kann ich dem Urtheil seines Biographen Wasielewski nicht beistimmen, daß die Musik zur Genovefa „einen

seltenen Reichthum an schöpferischer Kraft offenbart". Ich finde in diesem Werke, ganz abgesehen von seinen dramatischen oder undramatischen Eigenschaften, ein entschiedenes Erlahmen der schöpferischen Kraft und kann dasselbe als rein musikalische Erfindung in keinem Betracht seinen früher erschienenen herrlichen Quartetten, Symphonieen, Clavierstücken und Liedern gleichstellen. Wäre Genovefa blos undramatisch, aber sonst mit dem ganzen zauberischen Reichthum Schumann'scher Erfindung ausgestattet, sie würde, wenn nicht auf allen Bühnen, doch gewiß in jedem Concertsaal, in jedem Hause gesungen werden. Aber Genovefa trägt schon merklich die grübelnden, zerstreuten, gramseligen Züge von Schumann's dritter Periode; bis in das Detail der überwuchernden Vorhalte, Synkopen, Orgelpunkte und der kraftlos gewordenen Rhythmik und Melodik lassen sie sich nachweisen. Freilich auch daneben eine Unzahl kleiner genialer Charakterzüge, die aber in der Partitur meist wirkungslos verathmen. Während die Opern von specifisch dramatischen Talenten uns häufig bei der Aufführung durch Effecte überraschen, welche man aus den Noten kaum prophezeit hätte, verspricht die Partitur der Genovefa dem Leser hie und da Wirkungen, die dann thatsächlich ausbleiben. So dachte ich mir, um nur ein Beispiel anzuführen, den Kriegerchor „Karl Martell" im ersten Act als eine effectvollere Nummer; aber durch die anhaltend tiefe Lage der Tenorstimmen verblaßt das Ganze wirkungslos. Unzählige feine Intentionen mögen in dieser Partitur stecken, aber sie kommen nicht heraus. Wie viele französische und italienische Operncomponisten, die künstlerisch tief unter Schumann stehen, schreiben bessere Opern! Was sie hinschreiben und beabsichtigen, das kommt eben auch heraus.

Ein besonders kunsthistorisches Interesse erregt Schumann's Genovefa durch ihren Zusammenhang mit Richard Wagner's Principien. Daß Schumann, abgesehen von dieser alleinigen Ausnahme, nicht den Zukunftsmusikern beizuzählen sei (wie ich vor zwanzig Jahren so oft zu beweisen veranlaßt war), das ist wol heute, wo seine Instrumentalwerke so wie seine Aussprüche gegen Programmmusik ꝛc. allgemein verbreitet sind, als angenommen zu betrachten.*

* In einem mir vorliegenden Briefe ddo. Düsseldorf, 8. Mai 1853, schreibt Schumann an den Compositeur Debrois van Bruyck in Wien:

Allein in der Genovefa gravitirt er unverkennbar gegen Wagner hin: durch den declamatorischen Charakter des Gesanges, durch die Auflösung der traditionellen festen Musikformen, endlich durch die selbstständige Führung des Orchesters. In allen diesen Punkten geht Genovefa in ihrer Art einen Schritt weiter als „Tannhäuser", aber lange nicht so weit wie „Tristan" oder „die Meistersinger". Dieses Zusammentreffen ist kein zufälliges oder rein ideelles; eine directe Einwirkung Wagner'scher Musik hat mindestens beigetragen. Lebhaft erinnere ich mich des Abends, wo ich im Sommer 1846 mit Schumann und seiner Frau den Tannhäuser unter Richard Wagner's Leitung im Dresdener Hoftheater hörte. Schumann, den ich Tags vorher bei der Lectüre der Tannhäuser-Partitur angetroffen, verfolgte die Aufführung mit gespannter Aufmerksamkeit, fand zwar die Musik hin und wieder „gering" oder „gemein", lobte aber mit Wärme die Behandlung des Dramatischen. Gerade zwei Jahre später (August 1848) vollendete er seine Genovefa. Die fundamentale Verschiedenheit seiner Begabung von jener Wagner's schien ihm somit nicht allzusehr aufzufallen und doch muß jeder Unbefangene nach den ersten Nummern des Tannhäuser und der Genovefa im Klaren darüber sein, daß Wagner ein eminent dramatisches Talent ist und Schumann das Gegentheil. Man kann ein genialer Tondichter sein und doch für die Bühne nicht zu schreiben verstehen.

Dasselbe vergebliche Ringen auf dem Felde der Operncomposition

„Wagner ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavier-Auszügen beurtheilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tieferen Erregung nicht erwehren können. Und ist es auch nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnißvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis von verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt." — In ähnlicher Weise hat Schumann sich auch gegen den Schreiber dieser Zeilen ausgesprochen.

gewahren wir vor Schumann bei Franz Schubert und Mendelssohn. Diese Meister sind uns schon deshalb verloren gegangen, weil Mendelssohn in der Textwahl zu kritisch, Schubert zu kritiklos vorging. Ersterm war gar ein Libretto gut genug, Letzterm ein jedes. In ihrem Verhältniß zur Bühne zeigen Mendelssohn und Schumann, die beiden Häupter der Instrumentalmusik, eine auffallende Verwandtschaft mit der romantischen Dichterschule, unter deren Einfluß sie auch von Haus aus standen. Welche Anstrengung, welchen Ehrgeiz wendeten die Schlegel, Tieck, Platen, Immermann, Eichendorff daran, gerade als dramatische Dichter zu gelten! Und was brachten sie zuwege? Geistreiche Spielereien, Buchdramen, Curiosa, die, in gewagtem Versuch über eine und die andere Bühne huschend, dem öffentlichen Kunstleben der Nation fremd blieben. Wie ist auch dies Tasten und Suchen grundverschieden von der instinctiven Naturkraft, mit welcher Goethe und Schiller auf das Drama, Mozart und Weber auf die Oper losgingen! Es klingt so einfach und wird doch so überaus häufig übersehen, daß für die Operncomposition zwei Eigenschaften unerläßlich sind, welche bei deutschen Tondichtern, mitunter den besten, verhältnißmäßig selten vorkommen: specifisch dramatisches Talent und Kenntniß der realen Bühne. In beiden Dingen sind uns im Allgemeinen Franzosen und Italiener voraus. Ob er ein ausgesprochenes specifisches Talent für Operncomposition habe, das pflegt ein deutscher Componist, der etwa im Instrumental- oder Liederfach Erfolge errungen, sich selten ernsthaft zu fragen.

Franz Schubert's Talent war ein eminent lyrisches, so bestechend auch einige „dramatische" Züge in seinen Liedern hervorleuchten. Die Schönheiten in seinen Opern sind durchaus lyrisch, liedmäßig, das Dramatische darin ist schwach, entbehrt des energischen Zugs und der dialektischen Bewegung. Seine Opern und Singspiele (er hat deren vierzehn geschrieben) sind spurlos verschwunden, trotz mehrfacher Wiederbelebungsversuche, weil sie eben auf der Bühne nicht lebensfähig sind. Ein einziges, lange nach Schubert's Tode bekannt gewordenes Singspiel: „Der häusliche Krieg" hat durch seine reizende Liedermusik hier und da Aufnahme gefunden, kaum für lange Zeit. Aus Mendelssohn's Briefen ist bekannt,

wie durch seine ganze glänzende Laufbahn sich die Sehnsucht nach dramatischer Wirksamkeit rastlos durchzog, ohne jemals Befriedigung zu finden. Mit zahlreichen Poeten trat er wegen eines Operntextes in Verbindung und eingehende Correspondenz; Keiner befriedigte seine Ansprüche. Es ging Mendelssohn genau so wie Jemand, der zeitlebens nach einem Ideal von Braut sucht, es nirgends findet und richtig als Hagestolz stirbt. Bei allem Mitgefühl für so herbe Prüfungen glaube ich doch, daß ein Componist, den die Natur seines Talentes, nicht blos die Bildung, zu dramatischem Schaffen hintreibt, trotz alledem Opern geschrieben haben würde, und zwar Opern, die auf die Nation wirken.

Was von Mendelssohn's Opernmusik vorliegt (die Jugendversuche „Cammacho" und „Heimkehr," dann das Lorleyfragment), kann uns in der Meinung nur bestärken, daß die Oper niemals mehr als ein künstlich abgeleiteter Arm seines glänzenden musikalischen Talentes geworden wäre. Nach manchen prachtvollen dramatischen Stellen in seinen Oratorien und Cantaten wurde Mendelssohn vielfach für einen geborenen Operncomponisten gehalten. Allein die Folgerung von derlei in einer epischen Umgebung wirkenden Partieen auf einen eminenten Beruf für die Oper, gehört zu den trügerischen. Mendelssohn fehlte die Gabe, sich stark und unmittelbar auszusprechen, er hatte kein starkes Pathos, wie hätte er es den dramatischen Personen, modificirt nach deren Charakter, geben können? So viel als Andeutung über jene erste Bedingung, das specifische Talent; was die zweite betrifft, die Theaterkenntniß, so hielt sich Mendelssohn in seinem idealen Streben vornehm abseits von der realen Bühne, wie die dichtenden Romantiker, und unterstützte kräftig deren Versuche, den von Raupach beherrschten Haideboden in Berlin zu einem poetischen Park umzuschaffen. Man weiß, wie damals die Berliner Bühne in die wesenlose Phantastik Tieck'scher Märchen, dann Jahrhunderte weit zu Racine's Athalie, ja sogar zu Aeschylos und Sophokles zurückflüchtete.

Daß übrigens Mendelssohn an dramatischer Begabung wie an praktischem Sinn noch hoch über Schumann stand, braucht nicht erst gesagt zu werden. Schumann's geringe Eignung für die Oper war aus seiner ganzen Individualität wie aus der Färbung seiner

vor Genovefa erschienenen Werke vorauszusehen. Außerdem, um eines nicht unwichtigen Nebenumstandes zu erwähnen, aus seiner demolirenden Kritik von Meyerbeer's Hugenotten.

Ein Componist, welcher nach aufmerksamem und ehrlichem Studium der „Hugenotten" nicht im Stande ist, auch nur Einen Vorzug dieser Musik zu entdecken, auch nur Ein gutes Haar daran zu lassen, von dem kann man mit aller Ruhe annehmen, daß er nicht zum Operncomponisten geschaffen sei. Robert und die Hugenotten behaupten nun seit nahezu vierzig Jahren, trotz der maßlosesten Ableierung, in ganz Europa ihre große Wirkung auf allen Opernbühnen; ich kann nicht finden, daß es ein Verbrechen oder ein Unglück für den Operncomponisten sei, wenn er die von ihm beabsichtigten Wirkungen so vollständig erreicht. Ein in so langem Zeitverlauf und fast unbegrenztem Raum sich gleichbleibender siegreicher Erfolg beweist eine specifische Begabung und ein durchdringendes Verständniß für die Oper; während das regelmäßig klägliche Schicksal der „Genovefa" darthut, daß Schumann entweder die beabsichtigten Wirkungen nicht erreicht habe, oder daß es überhaupt nicht in seiner Absicht lag, eine Wirkung hervorzubringen. In beiden Fällen war er für das Theater verloren. Ich gestehe, daß mir schon der satirisch verwerfende Ton bedenklich erschien, in welchem 1832 Mendelssohn (allerdings in einem Privatbrief an Immermann) aus Paris über Robert der Teufel berichtet. Es schien mir ein schlimmes Zeichen für einen angehenden Operncomponisten, wenn er (wie Mendelssohn in seinem Briefe) nur die Albernheiten des Scribe'schen Textbuches und nicht dessen theatralische Vorzüge bemerkt, und an Meyerbeer's Musik keine andere Eigenschaft als „Kälte und Herzlosigkeit" wahrnimmt. Man sollte doch glauben, daß ein der Operncomposition zustrebender junger Musiker, der zum erstenmal in vollendeter Aufführung den Robert hört, von der eminent dramatischen Wirksamkeit dieser Musik gepackt werden und das Außerordentliche dieser Erscheinung, sei es auch mit Widerstreben, fühlen müßte.

Dennoch ist Mendelssohn's Bericht über den Robert nur eine harmlose Bemerkung im Vergleich zu dem kritischen Gemetzel, welches Schumann 1837 gegen die Hugenotten ausführte, deren Componist

nach Schumann's Versicherung „gar nicht mehr zu den Künstlern, sondern zu Franconis Kunstreitern zu zählen sei". Nachdem er Meyerbeer alle, aber auch alle sittlichen und künstlerischen Eigenschaften stückweis herabgerissen, wie einem zu kassirenden Offizier die Waffen und Epaulettes, gesteht er ihm schließlich „leider (!) einigen Esprit" zu, also soviel, als man dem letzten französischen Vaudevillisten einräumen muß. Schumann, der immer ein milder, oft allzumilder Richter war, hat Dafürhaltens mit seiner berühmten Hugenotten-Kritik ein unheilvolles Beispiel gegeben: es galt fortan für ein Kennzeichen classischen Geschmackes, in Meyerbeer den Gipfel aller Nichtswürdigkeit zu erblicken, und dies bei jeder Gelegenheit zu äußern.* Diese Nachbeter Schumanns übersehen dabei einen sehr wesentlichen Unterschied, den man nicht stark genug betonen, nicht oft genug hervorheben kann. Dies ist der Unterschied zwischen dem Urtheil des schaffenden Künstlers und jenem des Kritikers. Die Einseitigkeit des Ersteren begreifen und achten wir, bei Letzterem werden wir sie immer als einen Mangel empfinden. Der Künstler, der seine ganze Seele in eine eigenthümliche Richtung des Schaffens legt, muß in gewissem Sinn exclusiv sein; er darf sein Ideal so sicher für das einzig echte und würdige halten, daß er Alles, was diesem widerstreitet, was anders ist, abweist. Ist es ein Tondichter von so tiefer feiner Eigenthümlichkeit, wie Schumann, so mag seine Exclusivität bis zur Ungerechtigkeit gehen. Ihm, dem Componisten Schumann, können wir die Unfähigkeit, einer fremden Individualität gerecht zu werden, unschwer nachsehen. Liszt mit seiner feinen Empfänglichkeit für das Schöne jeder Nation und jeder Kunstgattung ist vielleicht zu vielseitig, zu unparteiisch gegen die heterogensten Richtungen, um selbst ein ausgesprochener musikalischer Charakter zu bleiben. Spohr wäre nicht Spohr, wenn er für Beethoven geschwärmt hätte, und Schumann wäre nicht Schumann, gewannen Meyerbeer's glänzendste Vorzüge sein Wohlgefallen. Nun wissen wir aber nur zu gut, daß dieser eine einseitige Spohr, dieser eine

* Ebenso ungerecht und kurzsichtig urtheilt Schumann über Auber's Stumme von Portici. Er nennt sie „die Oper eines musikalischen Glückskinds, die nur den Stoff erhalten hat; die Musik roh, gemüthlos, dabei abscheulich instrumentirt!" (Gesammelte Schriften, IV. S. 291.)

einseitige Schumann der Nation werthvoller sind, als ein Dutzend unparteiische, vielseitige Eklektiker. Zwei schärfere musikalische Gegensätze, als Schumann und Meyerbeer, sind überdies kaum denkbar; dort die tiefste, grübelnde Innerlichkeit, hier der imposanteste, äußere Glanz. So gewiß Meyerbeer nicht im Stande gewesen, einen Sonaten- oder Quartettsatz zu schreiben wie Schumann, so gewiß war es Schumann versagt, auch nur einen Act von der dramatischen Lebendigkeit Roberts oder der Hugenotten zu schaffen. Es hätte seinen Ruhm nicht vermindert, würde er diesen Mangel erkannt haben, anstatt Meyerbeer's Reichthum zu geißeln. Für die Reize französischer und italienischer Melodieen hatte Schumann keinen Sinn, für die ganze moderne Oper keine Gnade, vom wirklichen Theater keinen Begriff. Mit all' diesen Mängeln oder Begrenzungen hing aber die köstliche Eigenthümlichkeit dieses echt und streng deutschen Lieder- und Instrumental-Componisten zusammen, — und so bewahren wir seine Hugenotten-Vertilgung, jene kritische Bartholomäusnacht, als einen denkwürdigen Beitrag zur Erkenntniß — Schumann's, nicht Meyerbeer's.

Nun gibt es aber, um auf den zweiten Theil des Quod licet Jovi zu kommen, eine ansehnliche Zahl Musikschriftsteller in Deutschland, welche über die ganze moderne Oper, namentlich französischer und italienischer Zunge, so wegwerfend urtheilen, wie Schumann über Meyerbeer, ohne in unsterblichen oder auch nur sterblichen Leistungen die gleiche Entschuldigung für sich zu haben. Es leben in Deutschland sehr ehrenwerthe und tüchtige Musiker, die factisch keinen andern kritischen Maßstab besitzen, als die Werke Bach's und Beethoven's, im besten Fall Mendelssohn's und Schumann's. Damit treten sie nun an den Schwarzen Domino oder Don Pasquale, an die Norma oder Gounod's Faust, und mähen diese „Ausgeburten der Effecthascherei und des frivolen Sinnenkitzels" mit Einem Streich zu Boden. Dabei wird natürlich jedesmal das verderbte Publikum heftig abgekanzelt, welches dann — ärgerlich, daß man ihm seine Lieblinge systematisch verleidet — sich nur um so eigensinniger auch ihrer Fehler annimmt.

Fast gilt es von vornherein für ausgemacht, daß mit jeder neuen französischen oder italienischen Oper, die in Deutschland zur

Aufführung kommt, ein Unrecht gegen die deutschen Componisten begangen werde, und daß man blos aus Modethorheit vom Ausland beziehe, was unsre Landsleute ebensogut oder noch besser können. Die vielgerühmte deutsche Bescheidenheit, welche sonst die Vorzüge fremder Nationen so willig anerkennt, erscheint hier in einem sehr schielenden Licht. Wir leugnen doch nicht, daß verschiedene Himmelsstriche und Lebensweisen auch verschiedene Eigenthümlichkeiten in den Temperamenten, Anlagen und Kunstfertigkeiten der Völker hervorbringen. Auch in ein und derselben Kunst verschiedenartig sich abzweigende Talente. Jedermann weiß, daß die Deutschen für das ganze große Gebiet der Instrumentalmusik eine eminente und specifische Begabung besitzen, daß sie in diesem Gebiet als Meister, beinahe als Alleinherrscher dastehen. Franzosen und Italiener erkennen dies rückhaltslos, wie ja die großen Concerte von Pasdeloup und des Conservatoriums in Paris, die Instrumental- und Kammermusiken in den italienischen Hauptstädten beweisen, mit ihrem fast ausschließlich deutschen Repertoire. Warum nicht unsererseits anerkennen, daß die specifische Begabung für Opernmusik, das Talent, musikalisch von der Bühne zu wirken, im Allgemeinen unter Italienern und Franzosen verbreiteter und stärker sei als bei uns? Den Deutschen charakterisirt die Innerlichkeit des Gemüthslebens, den Italiener die kräftig an die Oberfläche tretende Empfindung. Welcher dieser Vorzüge eignet sich mehr für dramatische Musik? Die italienischen Melodieen sind plastischer, greifbarer, einpräglicher, als die deutschen, deshalb für dramatische Wirkung günstiger.* Den unverwelklichen

* Der treffliche Moritz Hauptmann, ein deutscher Musiker, wie nur irgend einer, schreibt über Bellini's Romeo (nebenbei gesagt, eine der langweiligsten italienischen Opern) Folgendes: „Wenn man bedenkt, wie Vieles an einer solchen in 14 Tagen geschriebenen Oper ganz unbedeutend, wie Vieles gar nichts ist, auf wie Wenig die eigentliche Wirkung beruht, die sie dann doch macht, nicht auf diesen oder jenen, sondern auf viele Tausende von Menschen in allen Ländern wo gesungen wird, und nicht blos in Italien oder Frankreich, sondern in Deutschland, wo man für dasselbe Geld einen Vampyr, Räuberbraut ꝛc. hören könnte (aber nicht mag), so — fehlt mir der Nachsatz —, aber einiges musikalische Talent muß man so einem Menschen doch zugestehen, ein Naturell, das der Oper viel näher ist, als ihr unsre Clavier- und Geigenmännerchen

Kranz deutscher Opern, welche alles Französische und Italienische überragen, kenne ich sehr gut und brauche mich wol nicht erst gegen den Verdacht zu schützen, als unterschätzte ich das Gute der deutschen Opernmusik. Nur das Moment der specifischen Begabung sollte hier berührt werden und zwar mit dem dringenden Wunsche, es möchte dieser Vorzug der romanischen Völker deutscherseits etwas weniger unterschätzt oder geleugnet werden. Desgleichen der zweite Vortheil: ihre sichere Handhabung der Bühnentechnik.

Die Deutschen haben seit Mozart (der als Operncomponist doch in gewissem Sinne der letzte große Italiener heißen darf) nur drei eminent dramatische Talente aufzuweisen, Weber, Meyerbeer und Wagner, welchen sich allenfalls, in gemessenem Abstand, Marschner und Lortzing anreihen. Diese Männer haben sich von Anfang an und vollständig der Oper gewidmet, wie dies auch die Operncomponisten der Italiener und Franzosen thun. Im Gegensatz dazu schrieben und schreiben noch immer Hunderte von deutschen Componisten Opern, mit Mühe und Fleiß, aber ohne specifisch dramatisches Talent und ohne Kenntniß der Bühne, ja oft sogar ohne jedes warme Interesse für das Theater. Diese Tondichter, welche allenfalls nach glücklichen Erfolgen im Gebiet der reinen Instrumentalmusik sich nebenbei auch in der Oper versuchen (wie dies jedem deutschen Capellmeister unerläßlich scheint), sind dann regelmäßig sehr erstaunt, wenn ihre Opern theilnahmslos gehört und bei der dritten Vorstellung achtungsvoll bei Seite gelegt werden. Es lärmt dann ein förmliches Aufgebot der Empörung in den vaterländischen Musikkritiken über den „verdorbenen Geschmack" unseres Publikums, während in Wahrheit meistens die neuen deutschen Opern die verdorbene Waare sind und das Publikum keineswegs den italienischen oder französischen Stempel dem deutschen, sondern das wirksame Bühnenstück dem matten, effectlosen vorzieht.

und Generalbassisten sind und je kommen werden. Das wird nicht gelernt — Italiener und Franzosen haben von jeher eine Oper gehabt, jederzeit eine zeitgemäße, sie haben es nicht nach und nach gelernt, es war eben da; weil es am geeigneten Organ nicht fehlte, das was eben auszusprechen war, als Oper auszusprechen. Bei uns ist's und bleibt's eine künstliche Geschichte!" (Briefe an Franz Hauser, p. 205.)

Auch was an den schlechten Opern des Auslandes unserm Publikum gefällt, ist eigentlich das Gute: die starke, sinnenfällige Wirkung, das unmittelbar fortreißende dramatische Temperament. Wenn man in alten Musikzeitungen blättert, so erstaunt man über die wegwerfende Mißachtung oder impertinente Herablassung, mit welcher Rossini's, Donizetti's, Auber's reizendste Sachen bei ihrem Erscheinen in Deutschland beurtheilt wurden. Wäre es nicht einsichtsvoller und ehrlicher, zu gestehen, daß keiner unserer deutschen Componisten im Stande ist, eine so liebenswürdige, lebensvolle Oper zu schreiben, wie der Barbier, Cenerentola, der Liebestrank, Fra Diavolo, der schwarze Domino rc.?* Dieselbe Journal-Opposition herrscht in unserer Epoche gegen Gounod und Verdi, deren beste Sachen trotzdem in Deutschland, wie überall, dem Publikum lebhafte und anhaltende Befriedigung gewähren. Man mache alle ihre zahlreichen Schwächen geltend, gestehe aber auch, daß Gounod und Verdi unter den gegenwärtigen Operncomponisten (den ganz apart stehenden R. Wagner immer ausgenommen) die tallentvollsten sind. Ihnen reihe ich in seinem engbegrenzten Buffogenre ohne Bedenken Offenbach an, was glänzendes Talent und vollendete Theaterkenntniß betrifft. Die deutsche Oper hat seit Tannhäuser und Lohengrin, also nahezu einem Vierteljahrhundert (etwa mit Ausnahme der noch wenig verbreiteten Meistersinger) nichts hervorgebracht, was eine nachhaltige, starke Wirkung geübt hätte. In der deutschen Theaterdichtung, der poetischen wie musikalischen, ist fast Alles entweder Gold oder Kupfer. Das Silber, so unentbehrlich für das tägliche Bühnenleben, fehlt. Es ist viel häufiger in Italien und Frankreich, wo die Schriftsteller und Componisten zweiten Ranges ungleich bessere Theaterstücke liefern, als die etwa gleichrangirten Deutschen, ja mitunter (wie wir an dem Beispiel Schumann's, Schubert's, Mendelssohn's gesehen) bessere als unsere ersten Genies. Von den deutschen Opern, die in den letzten zwanzig Jahren erschienen, hat meines Wissens keine auch nur einen Act aufzuweisen, der an melodischem Reiz und dramatischem Effect mit dem zweiten oder dritten Act aus Faust,

* Wie selten ist der Muth und die Einsicht eines Ferdinand Hiller, welcher es kurz heraussagt, daß Kreutzer, Lortzing und andre in Deutschland fortwährend gerühmte Operncomponisten gegen einen Meister wie Auber geradezu Dilettanten sind. („Aus dem Tonleben" I. S. 182.)

mit dem dritten der Traviata, dem zweiten des Ballo in maschera, dem ersten der Mignon oder einem beliebigen aus Aïda rivalisiren könnte. Noch weniger im Fach der komischen Oper und der musikalischen Posse. Lecoq und Délibes gehören zu den kleinen, populären Talenten Frankreichs, wo aber, fragen wir, befindet sich in Deutschland der Componist, der eine komische Oper wie Délibes Le Roi l'a dit oder Lecoq's La fille de Madame Angôt zu machen im Stande ist? Das mag betrübend sein, aber es ist so. Mögen diese fremden Opern immerhin von unseren Bühnen verschwinden, sobald uns das moderne Deutschland Gelungeneres bietet; bis dahin aber schmähe man nicht unaufhörlich das Publikum, welches ganz eigentlich faute de mieux Gefallen an ihnen findet. Man schelte es nicht bloße „Ausländerei" und „Modethorheit", was jenen französischen und italienischen Opern eine willkommene Aufnahme in den Theatern Deutschlands bereitet.

Es ist ein großer, in unserer deutschen Musikwelt festgenisteter Irrthum, daß die Aufnahme deutscher Opern principiell hintertrieben werde, während französische und italienische Novitäten von vornherein bevorzugt seien. Ich will die Geduld des Lesers hier nicht mit statistischen Tabellen ermüden, sondern ihn lediglich auf einen beliebigen Jahrgang der Musikzeitung „Signale" verweisen, welche die in Deutschland, Italien und Frankreich neu componirten Opern ziemlich vollständig zu verzeichnen pflegt. Daraus kann man erstens entnehmen, daß es nur ein verschwindend kleiner Bruchtheil der ausländischen Opernproduction ist, welcher bei uns recipirt wird, und zweitens, daß im gesammten Deutschland weit mehr neue deutsche Opern als neue italienische oder französische zur ersten Aufführung kommen. Die Masse der in einem Jahrzehent in Italien producirten Opern ist geradezu enorm, die in Frankreich sehr ansehnlich. Aus dieser Zahl werden verhältnißmäßig sehr wenige und nur solche in Deutschland aufgeführt, welche von bereits berühmten Componisten herrühren und einen großen Erfolg aufzuweisen haben.* Faust

* Nach A. Basevi's (des Verdi-Biographen) Verzeichniß wurden in 15 Jahren, nämlich von 1842—1857 in Italien 641 Opern componirt und aufgeführt! Davon haben vielleicht neun bis zehn Aufnahme auf deutschen Bühnen gefunden.

von Gounod, Mignon von Ambr. Thomas, kamen in Deutschland erst zur Aufführung, nachdem sie in Paris weit über hundert Wiederholungen erlebt hatten. Hätte eine deutsche Novität in Berlin oder Wien hundert Vorstellungen, oder auch nur fünfzig nacheinander erlebt, so würden alle anderen deutschen Bühnen sich gewiß noch eiliger um sie bewerben. Nicht daß sie aus Paris stammen, sondern daß sie durch einen ungeheuren Erfolg erprobt sind, bringt Opern wie Faust auf unsere Bühnen.

Wäre die Gier nach Italienischem und Französischem wirklich so groß, wie die deutsche Presse gern behauptet, so hörten wir längst eine Anzahl fremder Opern, deren daheim sehr angesehene Componisten hier nicht einmal dem Namen nach bekannt sind. Selbst die Beliebtheit der erfolgreichsten südländischen Componisten hat in Deutschland eigentlich nur wenigen ihrer Werke Eingang verschafft. Auf dem Repertoire des Wiener Hofoperntheaters befinden sich von Verdi's fünfundzwanzig Opern nur vier (Trovatore, Maskenball, Rigoletto, Aïda); von Ambr. Thomas' fünfzehn Opern zwei (Mignon, Hamlet); von Gounod's neun Opern zwei (Faust, Romeo). Wenn eine blinde Vorliebe für die Namen dieser Componisten herrschte, müßten die Zahlen ganz anders aussehen; wol gemerkt handelt es sich hier obendrein um die gefeiertesten Componisten, ihre zahlreichen Collegen zweiten Ranges sind in Deutschland so gut wie ignorirt. Hingegen ist die Zahl der neuen deutschen Opern, die alljährlich in Deutschland zur Aufführung kommen, eine sehr stattliche; das Verzeichniß der in den letzten zwanzig Jahren in Deutschland aufgeführten deutschen Opernnovitäten ist riesig. Der Unterschied ist nur, daß die meisten französischen und italienischen Opernnovitäten sich durch ihre Wirkung auf dem Repertoire erhalten, also bleiben, während die Deutschen in der Regel keinen Erfolg haben, also rasch verschwinden. Daran müssen doch die Compositionen selbst ein wenig schuld sein.

Auch was man von den mächtigen Reclamen für ausländische Producte vorbringt, ist irrig. Sie genießen in Deutschland keine andere Protection, als den vorausgegangenen nachhaltigen Erfolg in europäischen Hauptstädten. Was Reclame betrifft, so haben gewisse

Opernnovitäten von Berlin, Stuttgart, München, Leipzig und Köln (ich will keine Namen nennen) die großartigste Unterstützung von dieser modernen Fee genossen. Aber die meisten dieser vom Localpatriotismus bejubelten Opern werden schon in der nächsten Stadt, welche den Versuch damit macht, sehr kalt aufgenommen, ja selbst in der glücklichen Vaterstadt pflegen sie ihren ersten Triumph nur kurze Zeit zu überleben. Solche Erfahrungen sollten unsere deutschen Componisten doch endlich geneigt machen, ein wenig mit sich selbst zu Rath zu gehen und nicht immer die Schuld ihrer Mißerfolge auf Andere zu wälzen. Es gibt ein sicheres Mittel, die Opern von Verdi, Gounod und Offenbach aus Deutschland zu vertreiben: wir brauchen blos bessere oder eben so gute zu machen. Wie dankbar und glücklich unser Publikum ist, wenn ihm eine gute deutsche Novität geboten wird, das beweisen die Opern von R. Wagner, die sich über keine ausländischen Rivalen zu beklagen haben*. Sie sind eben (mag man noch so viel gegen sie auf dem Herzen haben) Werke eines specifisch dramatischen und mit großer Bühnenkenntniß arbeitenden Talentes. Das ist — um zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurückzukehren — eine Ausnahme in Deutschland. Zur Regel sollte aber allmälig die Einsicht werden, daß man ohne ein ausgesprochenes dramatisches Talent und ohne Bühnenkenntniß besser daran thut, keine Opern zu schreiben. Wagt man es, diese Wahrheit gelegentlich einer neuen deutschen Oper irgend eines „vaterländischen Talentes" offen auszusprechen, so verfällt man unbarmherzig dem Schein der Lieblosigkeit. Darum habe ich diese Bemerkungen an die Oper eines „Unsterblichen" geknüpft, der sie nicht mehr hören kann und wenn er es könnte, in seinem unantastbaren Reichthum leicht verschmerzte. Der Grund, warum Schumann's Genovefa nicht lebensfähig ist, reicht weit über die Persönlichkeit dieses großen Meisters hinaus und wurzelt tief in der eigenthümlichen Natur der Deutschen und ihrer Musikanlagen.

* Im Wiener Hofoperntheater entfallen auf R. Wagner eine größere Zahl von Theaterabenden als auf irgend einen nichtdeutschen Componisten. In der abgelaufenen Theatersaison 1873—1874 wurden an 44 Abenden Wagner gegeben, an 31 Abenden Verdi, an 28 Abenden Donizetti, an 27 Abenden Gounod u. s. w.

XII.

„Rienzi“ von Richard Wagner.

Die glänzende Carrière eines schöpferischen Künstlers übt meistentheils auch rückwirkende Kraft. Hat ein Componist mit mehreren Opern nachhaltige Wirkung erzielt, so wird — namentlich wenn er sparsam und nicht stets mit Neuem zur Hand ist — bald die Neugier rege nach Allem, was er früher geschaffen. Jugendversuche, denen wenig künstlerischer Werth innewohnt, erhalten dann durch die rückfallenden Ruhmesstrahlen einen biographischen; man sucht sie emsig aus einer Vergessenheit hervorzuziehen, welcher sie, ohne das glücklichere Loos ihrer jüngeren Geschwister, niemals entronnen wären. Das ist die Geschichte der verspäteten Rienzi-Vorstellungen aus neuester Zeit, auch der Wiener Aufführung (1871) dieser über dreißig Jahre alten Oper. Richard Wagner vollendete den Rienzi während seines ersten Pariser Aufenthaltes und hoffte auf dessen Aufführung in der Großen Oper daselbst. Herr Léon Pillet lehnte die Partitur ab. Herr Anténor Joly, Director des Renaissance-Theaters, zeigte sich zur Annahme bereit, fallirte aber, ehe man noch an die Proben denken konnte. Da nahm die geniale Schröder-Devrient sich des bekümmerten Componisten und seines heimatlosen Werkes an. Durch ihre Vermittlung erlebte Rienzi im Jahre 1841 seine erste Aufführung in Dresden, deren günstiger Erfolg sofort die Ernennung Wagner's zum Capellmeister am dortigen Hoftheater nach sich zog. Die glänzende Aufnahme des Rienzi vor dreißig Jahren läßt sich allenfalls begreifen. Abgesehen von dem blendenden Schaugepränge, das immer und überall zieht,

dann von den außerordentlichen Leistungen Tichatschek's und der Schröder, gehörte ja die Novität einem eben florirenden mächtigen Genre an: der großen historischen Oper. Diese, von Spontini eingeführt, durch Tell und die Stumme epochemachend erweitert, hatte eben in Meyerbeer's Hugenotten ihre glänzendste Höhe erreicht. Auch Halévy's Jüdin hatte kurz vor Rienzi ihren Triumphzug begonnen. Der französischen „historischen Oper", welche eine nothwendige Kunstrichtung der Zeit überwiegend als Modesache, im Interesse decorativer Pracht und sonstiger Emancipation der Materie ausbeutete, schloß sich Wagner in seinem Rienzi vollständig an. Malerische Costüme und prachtvolle Veduten aus dem mittelalterlichen Rom, Tänze, Märsche, Festzüge, kirchlicher Pomp und Straßenkämpfe, schließlich gar Feuersbrünste und Einstürze drängen einander, daß dem Hörer vor lauter historischem Prunk und Lärm Sehen wie Hören vergeht. In der Musik machte sich ein ungestümes Jugendfeuer neben raffinirter Effectkenntniß bemerkbar. Uebrigens machte trotz dieses Dresdener Localerfolges Rienzi damals keinen großen Weg und war bald vergessen. Seither ist Wagner durch Tannhäuser, Holländer, Lohengrin und die Meistersinger ein epochemachender, gefeierter Mann geworden. Je erfolgreicher diese Opern sich verbreiten, je leidenschaftlicher Wagner's Opern und Bücher studirt und besprochen wurden, desto häufiger wurde auch des halbverschollenen Rienzi gedacht. Den historischen Reiz, welcher Freunde wie Gegner Wagner's an diese Erstlings-Oper heranlockt, begreifen und theilen wir vollkommen. Es ist ungemein belehrend, den Anfängen eines Componisten zu lauschen, welcher durch seine späteren Schöpfungen so bedeutend gewirkt hat; überraschend obendrein, ihm, der zur Stunde vollständig auf hohem musikalischen Isolirschemel steht, anfangs in großer Gesellschaft auf der breitesten Fahrstraße zu begegnen. Abgesehen von dem kläglichen Mißwachse auf dem Felde der Großen Oper, war es offenbar dieses biographische Interesse, was jetzt nachträglich zu „Rienzi" greifen ließ. Es ist aber auch so ziemlich das einzige, welches diese Oper uns einflößt. Die Musik ist, gelinde gesagt, so mittelmäßig und banal, daß heutzutage wol kaum eine Direction die Partitur annähme, würde sie von einem unbekannten Com-

ponisten eingeschickt. Der Name Wagner bildet den Schwimmgürtel, auf dem sich Rienzi derzeit noch über dem Wasser flott erhält. Der Name Wagner, wolverstanden — denn von dem Manne selbst, dem leibhaftigen Richard Wagner, ist blutwenig zu entdecken. Kaum zu erkennen ist hier der Componist des Lohengrin, und wo ihn dennoch irgend eine Eigenthümlichkeit verräth, ist keine von seinen guten. Die Partitur zu Rienzi bildet im Großen und Ganzen das gerade Gegentheil von Wagner's späterer Musik, welche wesentlich aus den declamatorischen Accenten der Rede gezogen ist, die Melodie dem Recitativ nähert, dem Orchester eine ununterbrochen schildernde, poetisch interpretirende Rolle zuweist, das einzelne Wort hervorhebt, die feste musikalische Form auflöst. Im Rienzi herrscht die Melodie, und am liebsten die bedenklich populäre, das Orchester liefert nur eine „Begleitung" im gewöhnlichen Sinne, wenn auch in lärmendster Weise, der Bau gliedert sich symmetrisch, übersichtlich, die Modulation, noch unberührt von harmonischen Mysterien, erlaubt sich keine Wagstücke, die herkömmlichen Formen (Ouvertüre, Arie, Duett, Terzett, Finale rc.) sind im Wesentlichen beibehalten. „Ist denn das Wagner?" hörte man während der Vorstellung häufig flüstern. Nein, es ist ein Gemisch von Spontini, Donizetti und Meyerbeer, mit einigem geringen Zusatz aus Weber und Marschner. Vieles von den Formen jener Operncomponisten ist veraltet, und Wagner selbst hat am meisten dazu beigetragen, daß wir sie jetzt als veraltet empfinden. An den alten Formen liegt es aber nicht, daß Rienzi eine schlechte Oper ist. Haben doch Tell und die Stumme, Robert und die Hugenotten bis heute ihre ungeschwächte Kraft bewahrt. Allein in diesen Opern quillt als ein Frisches, Eigenes, Ursprüngliches, was im Rienzi als schwache, mühselige Nachahmung sickert. Nicht die alte Opernform, sondern Wagner's Unzulänglichkeit, sie mit dem Strome ursprünglicher musikalischer Ideen zu beleben, ist das Unglück des Rienzi. In den Formen von Auber, Meyerbeer, Rossini, Verdi kann nur wirken, wer melodienreich und originell, wer ein Prinz von *musikalischem* Geblüt ist. Wie wenig gerade Wagner sich dessen berühmen kann, erkennt man deutlich aus seinem Rienzi.

Es wäre Unrecht und Thorheit zugleich, wollte man Wagner zum Vorwurfe machen, daß er an einen anderen, überkommenen Styl sich anlehnte, bevor er seinen eigenen fand. Gluck und Händel, Mozart und Meyerbeer haben dasselbe gethan und in der traditionellen wälschen Opernweise begonnen, ehe sie jene reifen, eigenthümlichen Werke schufen, welchen ihre volle Individualität aufgeprägt ist. Die Gegenwart hält sich freilich an diese letzteren Schöpfungen und überläßt die italienischen Jugendsünden den Bibliotheken — nichts Anderes verdient auch Wagner. Aber ein anderer Unterschied ist auffallender und wichtiger. Man blättere in den Jugendopern der genannten Meister, man sehe sich (um von den Classikern ganz abzusehen) den Crociato von Meyerbeer an, der sechs Jahre vor dessen erster französischer Oper, dem epochemachenden Robert le Diable geschrieben ist. Welch üppiges musikalisches Leben, welcher Reichthum an originellen, reizenden Melodieen webt da in veralteten Formen und Formeln! Der Crociato offenbart eine melodiöse Erfindung und dramatische Triebkraft, die blos energischer Fortbildung und Läuterung bedurften, um unter günstigen Anregungen (Paris!) den Robert hervorzubringen. Anders in Wagner's Rienzi. Der achtundzwanzigjährige Componist verräth in dieser Oper eine solche Armuth musikalischer Erfindung, einen solchen Mangel individueller Physiognomie, eine solche Sammelwuth aller erdenklichen „bewährten“ Effecte, daß man wirklich Anstand nehmen muß, zu sagen, das sei die Arbeit eines ursprünglichen musikalischen Talentes. In *dieser* Partitur Wagner's herrscht die helle Mittelmäßigkeit, welche nur durch eine erstaunlich kühne, fast unverschämte Anhäufung materieller Effecte momentan blenden kann. Wer sich darüber der kürzesten Täuschung hingab, war der Componist selbst. Ein so scharfer und feiner Kopf wie Wagner mußte trotz des Rienzi-Erfolges in Dresden bald einsehen, daß ihm auf *diesem* Felde keine weiteren Lorbeern sprießen. Im Schaugepränge und Orchesterlärm noch weiter zu gehen, war unmöglich, in den alten Formen durch Reichthum und Schönheit musikalischer Ideen zu entzücken, erlaubten seine Mittel nicht — was blieb übrig, als einen neuen Weg zu suchen? Wie er diesen gefunden und mit Erfolg behauptet hat, ist bekannt. Wagner's eigenartiges,
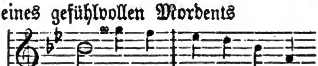
mehr poetisch-theatralisches als musikalisches Talent bedurfte der Zuführung ganz neuer oder neu combinirter Elemente in die Oper. Wagner schuf sich einen neuen Styl und neue Formen und hat daran wohlgethan. Nicht als ob er durch sein declamatorisches „Musikdrama" die bisherige „Oper" beseitigt hätte, diese wird allezeit daneben fortbestehen, solange es reichbegabte musikalische Erfinder gibt. Aber gerade Wagner hätte in dieser Richtung nur Mittelmäßiges geleistet, während doch seine Gesammtbegabung viel zu bedeutend war, um in der Mittelmäßigkeit beharren zu können. So hat er denn mit Recht vorgezogen, der Erste zu werden auf einem noch unbetretenen, angezweifelten Gebiete, als bestenfalls der Sechste oder Siebente zu bleiben in dem von Meyerbeer und Genossen beherrschten Lande. Für das Verständniß von Wagner's späterer auffallender Stylwendung ist dieser Rienzi unschätzbar. Wagner's maßlos schmähende Verurtheilung der „Oper", das heißt jener vorzugsweise musikalischen Operngattung, der auch sein Rienzi angehört, ist ohne Zweifel ehrlich gemeint, und diese theoretische Opposition war sicherlich *ein* Hebel für seine revolutionäre Gegenschöpfung des „Musikdrama's"; als zweiter maskirter Hebel arbeitete jedoch daneben die aus Rienzi gewonnene Ueberzeugung von der eigenen melodischen Sterilität. Wagner selbst verleugnet bekanntlich jetzt seinen Rienzi als einen Irrthum; er wird nichts dagegen haben, wenn wir dasselbe thun. Nur verwirft er diese Oper, weil sie einer angeblich überwundenen Kunstgattung angehört; wir, weil sie ein schlechtes Individuum dieser Gattung, weil sie schlechte Musik ist.

Das Textbuch zu Rienzi hat Wagner nach dem bekannten Bulwer'schen Roman selbst bearbeitet. Er hatte, wie er selbst ausspricht, bei der Abfassung des Gedichtes eben nur einen „Operntext" im Sinne. Derselbe steht noch in der fünfactigen Form, welche der Componist später weislich verlassen hat, da die fünffache Steigerung von ebenso viel großen Actschlüssen das Maß der Kraft sowol des Tondichters als der Hörer gemeiniglich überschreitet. Das Libretto zu Rienzi verdient das Lob geschickter Mache, insofern es den Stoff zweckmäßig gliedert und eine Reihe effectvoller Situationen herbeiführt. Die vorwiegende Absicht auf diese Massen-Effecte ließ

eben jede feinere Motivirung schwinden; nicht nur die psychologische der handelnden Personen, sondern auch die logisch-pragmatische der Handlung. Wer Bulwer's Roman nicht im Gedächtniß hat, wird über manche Hauptwendung vollständig im Unklaren bleiben. Wie kommt es, daß Rienzi, nachdem er in der ersten Scene als einfacher Notar aufgetreten und den Cavalieren einige unangenehme Wahrheiten gesagt hat, gleich in der folgenden, glänzend gerüstet, als anerkannter römischer Tribun erscheint? Was hat ihm den Bannstrahl der Kirche zugezogen, welcher im vierten Act so plötzlich hereinbricht? Von Cola Rienzi, für dessen plötzlichen Aufschwung und Niedergang in der Oper die erklärenden politischen Motive fehlen, bleibt nicht viel mehr als sein rhetorisches Pathos. Weder seine Schwester Irene, die bis gegen den Ausgang des Stückes passiv dasteht, noch Adriano, der fortwährend unschlüssig hin und her läuft, gewinnen uns ein tieferes Interesse ab.

Was die Musik betrifft, so ist ihr Total-Eindruck athemerdrückende Massenhaftigkeit. Da ihr sowol die überzeugende Kraft wahrer Empfindung als die künstlerische Meisterschaft fehlt, läßt sie das Gemüth verschmachten und den Geist darben. Wir bleiben kalt und werden schließlich ärgerlich. Alltäglichen, zum Theil ganz trivialen Ideen wird hier durch die derbsten sinnlichen Mittel der Schein des Großartigen angetäuscht. Damit erzielt Wagner im besten Falle denjenigen Effect, den er selbst witzig als „Wirkung ohne Ursache“ definirt. Wo Rienzi Effect macht (und dies thut er häufig in den drei ersten Acten), da wirkt er thatsächlich ohne ausreichende geistige Ursache, durch Häufung äußerlich blendender Mittel. Solch unausgesetztes Brüllen von Posaunen und Tuba, solch unermüdliches Trommeln und Beckenschlagen, solch unbarmherzige Anstrengung der Lungen von Chor- und Solosängern gibt es in keiner zweiten Oper. Der Hörer wird förmlich niedergeworfen und der Triumph des Componisten zur totalen Niederlage des Zuschauers. Da ist gleich die Ouvertüre die rechte Signatur des Ganzen: ein Potpourri mit der Prätension eines einheitlichen Charakterbildes, riesig in den Dimensionen, zwerghaft in seinem musikalischen Ideengehalt, betäubend in seinem Bataillenlärm. Bessere Hoffnungen erregt die Introduction (Entführung der Irene mit

dem Dazwischentreten Adriano's und dem Streite zwischen Orsini und Colonna), meines Erachtens die beste Nummer der ganzen Oper. Sie ist mehr in dem pikanten Style der Opéra comique gehalten, etwa in dem Colorit der einleitenden Ritterscenen von Robert und den Hugenotten. Was nun folgt, kann man (mit Ausnahme einiger weniger flüchtig vorübergleitender Stellen) füglich in zwei Kategorieen zusammenfassen: lärmende Trivialität und sentimentale Trivialität. Zur ersten Classe gehören sämmtliche „Glanznummern" der Oper: das Finale des ersten Actes (eine merkwürdige Vorahnung des damals noch unbekannten Verdi), der große Einzugsmarsch, die geschmacklose Balletmusik, endlich der Wachtparadenjubel des Schlußchores im zweiten Acte. Man glaubt nicht, daß der Lärm dieses zweiten Finales noch gesteigert werden könne; er wird aber noch weit übertroffen durch den Marsch- und Schlachtgesang im dritten Acte. Da arbeitet neben dem vollen tobenden Chor und Orchester noch eine schauerliche Militärmusik auf der Bühne, große und kleine Glocken läuten hinter der Scene, und die wackeren Römer schlagen dazu tactweise mit den Schwertern auf die Schilde! Als Seitenstück zu diesem Profanlärm bringt der vierte Act ein geistliches Spectakel: den Bannfluch mit obligatem Miserere der Mönche. Noch schlimmer als die Musikstücke von der Lärm- und Glanz-Trivialität sind die von der sentimentalen. Sie sehen einander erschreckend ähnlich, mit ihrer flachen, süßlichen Melodie und steifen, dürftigen Harmonisirung. Zwischen Spontini und Lortzing, zwischen Donizetti und Reissiger schwankt der sentimentale Bänkelsang, welcher uns in dem B-dur-Terzett des ersten Actes und dem sich anschließenden Liebesduett credenzt wird. Wie kleinlich, kraftlos und abgetragen klingt das Alles! Und der Held Rienzi, wie langweilig empfindsam wird er in allen seinen Andante's, zu Anfang des dritten Finales, beim Gebet im fünften Acte u. s. w. Die Melodieenbildung dieses Gebetes mit dem Aufsteigen in die Sext mittelst eines gefühlvollen Mordents



Du stärk test mich 2c.

ist fast typisch für die langsamen Cantilenen in Rienzi und spukt noch in den empfindsamen Andantesätzen Tannhäuser's, Lohengrin's

und Erik's (im Holländer) nach. Diesen geschmacklosen Zierrath des Mordents, dessen häufige Verwendung an alte Clarinettisten erinnert, liebt Wagner so zärtlich, daß die Partitur des Rienzi völlig davon wimmelt.

Eines der sichersten Kennzeichen für die künstlerische Bildung und Vornehmheit eines Componisten sind seine Melodieenschlüsse — die Banalität der Wagner'schen im Rienzi ist nur ein Beweis mehr dafür, wie man ein geistreicher, poetischer Mensch und dabei doch ein geschmackloser Musiker sein kann.

Die Aufnahme der Novität war in Wien im Ganzen keine sehr günstige — leider. Einer der spitzigsten Aussprüche Richard Wagner's über Meyerbeer paßt wunderbar auf seinen eigenen Rienzi. „In der Meyerbeer'schen Musik," so schreibt der Mann mit dem Balken über jenen mit dem Splitter, „gibt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine specifisch musikalische Befähigung vollkommen auf Null zu setzen versucht sind. (!) Daß er dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opern-Publikum Europa's gelangt ist, erklärt sich durch einen Hinblick auf dieses Publikum sehr leicht." („Oper und Drama", 2. Auflage, Seite 91.)

Die Freunde Wagner'scher Opern werden wol selten von seinem Rienzi, Lohengrin, Tannhäuser sprechen, ohne zugleich der Leistungen Albert Niemann's zu gedenken. Die Kunst dieses merkwürdigen Sängers ist so innig verwachsen mit den Eigenheiten und den Erfolgen von Richard Wagner's Kunst, daß gerade hier, nach einer Kritik über die Oper Rienzi, einige Worte über den berühmtesten Darsteller der Wagner'schen Heldengestalten am rechten Platz sein dürften.

Niemann war in Deutschland seit Jahren gefeiert und berühmt, ehe er zum erstenmal in Wien und zwar als Tannhäuser auftrat (1868). Der Eindruck, den diese ganz aparte Leistung auf mich machte, äußerte sich als das Gegentheil eines in vieljähriger Opernpraxis fast regelmäßig erlebten kritischen Processes. Während nämlich in der Regel die Aufzählung und Anerkennung

zahlreicher schätzbarer Qualitäten an einem neuen Sänger in den verschämten Schlußsatz mündet, es werde Einem doch weder kalt noch warm dabei, kann man über Niemann mit einer Reihe von Bedenken anfangen und muß doch mit dem Bekenntniß schließen, von der Totalität seiner Leistung unmittelbar und mächtig gepackt worden zu sein. Die Lösung des Räthsels liegt in dem Zauber der Persönlichkeit und in der außerordentlichen dramatischen Begabung Niemann's. Wenn diese Heldengestalt mit dem edlen Kopfe und dem ernsten männlichen Blick die Bühne betritt, ihre ganze Umgebung überragend, so hat sie schon Vertrauen und Sympathie des Zuschauers gewonnen. Dieser Vorschuß wäre schnell verwirkt, wenn Niemann von seiner Persönlichkeit irgend welchen geckenhaften Gebrauch machte durch theatralische Posen und kokettirende Blicke. Fern von eitler Selbstbespiegelung, bewahrt Niemann stets den vollen Ernst der Männlichkeit im Ausdruck, der Einfachheit und Würde in den Bewegungen. Nichts von der „blos widerwärtigen Erscheinung, die man einen schönen Mann nennt", wie Dahlmann den Geliebten Maria Stuart's, Darnley, bezeichnet, welcher so zahlreiche Doppelgänger gerade unter den Opernsängern hat. Aus dieser Heldengestalt strömt in breitem Flusse eine entsprechend mächtige Stimme, die mit geringer Anstrengung die Brandung des Chores und Orchesters übertönt. Diese Stimme hat allerdings mehr materielles Volumen, mehr Dicke, als eigentliches Metall. Berliner Berichte rühmten vor einigen Jahren nicht blos die Kraft, sondern auch die Weichheit und den Schmelz von Niemann's Organ, welches somit der Tyrannei des großen, heroischen Opernstyles leider schon seinen Tribut gezahlt hat. Breite, dunkel gefärbte Tenorstimmen, wie die Niemann's, theilen oft die Eigenthümlichkeit der Bässe und Baritons, daß die Zeit ihnen viel früher den Timbre raubt als die Fülle. Die Mittellage hat am meisten Wärme und Klang, die hohen Töne (schon vom G an) werden meistens gewaltsam angesetzt auf Kosten der Schönheit wie der Reinheit. Niemann's Ton, in gleichmäßiger Stärke ausströmend, verwendet zu wenig verschiedene Schattirungen, sein Gesang hat nicht sowol das zart und reich abgestufte Colorit des Gemäldes, als das starre der polychromen Statue. Die Kunst der schönen Tonverbindung,

des allmäligen Schwellens und Absterbens besitzt Niemann in geringem Grade, in noch geringerem die der Geläufigkeit und Verzierung. Seine Gesangskunst ist somit ziemlich primitiv, und vom Standpunkte strengerer Technik darf man den Sänger Niemann einen geistreichen Naturalisten nennen. In der berühmten Schrift „Le Brigandage de la musique italienne“ (1770) heißt es von der großen Sängerin Tesi: „La Tesi, c'est la première actrice, qui a recité bien, en chantant mal,“ ein Ausspruch, der merkwürdig auf Niemann paßt. Die geheimnißvolle historische Wechselwirkung, nach welcher die großen Componisten einer bestimmten Stylperiode die ihnen entsprechenden Sänger hervorrufen, und umgekehrt, hat auch in neuester Zeit ein Gebiet erschlossen, auf welchem Niemann's eigenthümliche, glänzende Begabung sich in voller Größe zeigen kann. Dieses Gebiet ist die Wagner'sche Oper, und diese Begabung die der musikalischen Declamation. Wie unter den Sängerinnen Johanna Wagner eigens geschaffen schien, die Ideale ihres Oheims zu verkörpern durch ihre die Poesie, Plastik, Mimik und Tonkunst gleichmäßig verbindenden Darstellungen, so ist in ähnlicher Weise Niemann zum vollendeten Interpreten Wagner's geboren. Es ist keine bloße Phrase, von specifischen „Wagner-Sängern“ zu sprechen. Wagner's Musik verzichtet rücksichtlich der Gesangskunst auf viele Ansprüche, welche von anderen Componisten an den Sänger gestellt werden, deren (sonst sehr fühlbarer) Mangel also hier gar nicht an den Tag kommt. Andererseits kann ein Sänger in Wagner'schen Opern eigenthümliche Vorzüge zur Geltung bringen, welche in älterer Musik ein Licht unter dem Scheffel bleiben oder doch wenigstens nicht entscheidend sind: der declamatorische Vortrag und die eminent dramatische Darstellung. In diesen beiden Punkten ist Niemann Meister und seinen sämmtlichen deutschen Brüdern überlegen. Seine Aussprache ist von ungewöhnlicher Deutlichkeit und Energie, seine Phrasirung eine vollständige Verschmelzung von Wort und Ton, von Gedicht und Composition. Wen hätten nicht schon die ersten Töne Niemann's als Tannhäuser tief und eigenthümlich berührt, für alles Folgende richtig gestimmt? Liebesmüd, unfrei, voll Sehnsucht nach der Erde, träumt er im Venusberg vom Geläute der Glocken: „Hör' ich sie

nie, hör' ich sie niemals wieder?" Der Ausdruck der Stimmung ist hier von überraschender Wahrheit, sowie das ganze leidenschaftliche Zwiegespräch mit Venus. Unter diesem Eindrucke voll dramatischen Lebens denkt man gar nicht daran, ob vielleicht Manche Manches ein wenig klangvoller vorbrachten in dem „Tannhäuserlied", das ein kläglicher Bänkelsang bleibt, mag es wer immer singen. Meisterhaft ist das Wiederfinden mit den Rittern („Seid nur versöhnt und laßt mich weiterziehen"). Vermißt man in dem Liebesduett (Flotow in Wagner's Kleidern) die Zartheit des Tones und der Empfindung, so wird man reichlich entschädigt durch den darauffolgenden Sängerkampf. Wie weiß Niemann seine poetischen Repliken und Dupliken zu steigern, zu färben, nach der Person des Gegners charakteristisch zu modificiren! Zum erstenmale sah ich die richtige Auffassung, daß Tannhäuser nach glücklich losgelassenem Venuslied nicht sofort reuig zusammenknickt, sondern noch lange nachher, inmitten der allgemeinen verheerenden Tugend-Epidemie, in seiner frechen Ekstase aufrecht verharrt, bis Elisabeth selbst das Wort an ihn richtet. Der Gipfelpunkt der ganzen Leistung bleibt die Erzählung im dritten Acte, ein Probestück des Declamators und Schauspielers. Die ganze Scene wird unter den Händen Niemann's etwas Außerordentliches; sein unwiderstehliches Drängen nach dem Venusberg, diesem Quell seines Elends, mahnt an die grausig-wollüstigen Farben Makart's.

Eine ebenso bedeutende Leistung wie Niemann's Tannhäuser ist sein Rienzi. Die Rolle ist der Individualität dieses Künstlers vollständig, in jedem Betracht homogen; nichts enthaltend, woran er scheitern könnte, Alles, worin er excellirt. Niemann's Rienzi gehört zu jenen lebenswahren, imposanten Gestalten, welche sich, zum Nachtheile aller späteren Darsteller, unverwischbar dem Gedächtniß einprägen. Gleich die erste Scene! Wie Rienzi, noch als einfacher Notar im schwarzen Kleide, die lärmende Menge theilt, dem Volke Ruhe gebietet und den verwirrten Patriciern ihr Sündenregister vorhält — das ist mit loderndem Feuer gespielt, dabei mit einer Klarheit und Eindringlichkeit der Declamation, welche nicht eine Sylbe verloren gehen ließ. In der folgenden Scene hat Rienzi's aufbrausende Heftigkeit sich gelegt, die überlegende Klugheit des

Politikers gewinnt die Oberhand. Die äußere Ruhe, mit welcher Niemann diese Scene mit Adriano wiedergibt, ist nicht minder beredt, als früher sein Ungestüm. Ja, diese Momente ernster Gelassenheit schätzen wir besonders hoch in Niemann's Spiel, ihm sind sie Natur, gewöhnlichen Opernhelden unerreichbar. Ganze Scenen vermag er in würdevoller Ruhe festzustehen, nur sein Auge spricht und zeitweilig eine leichte Handbewegung; ein ganzer Mann und ganz bei der Sache. Kein conventionelles Vorstürzen, An-die-Stirne-greifen, Die-Arme-ausbreiten und wie all' die stereotypen Bewegungen heißen, die man so im wirklichen Leben nie sieht und doch in der Oper als das Alleinwahre acceptiren soll. Wenn der junge Edelmann Adriano, in einer Aufwallung von Liebe und Freiheitssinn, sich zu Rienzi's Partei schlägt, hört ihn Niemann erst mit gelassener, fast mißtrauischer Miene an; im Stillen überlegend, fährt er einigemale mit der Hand über's Kinn, sich den Bart zupfend. Diese hier wolangebrachte realistische Geste hat uns überrascht. Eine Kleinigkeit, gewiß — aber hat man jemals einen Heldentenor in irgend einer Oper sich den Bart streichen sehen, ausgenommen in der Jüdin? Da zupfen sämmtliche Eleazar's unersättlich, da ist es hergebracht; sonst verfällt Keiner auf eine solche Bewegung, weil sie nicht zur Opernpraxis, nicht zu den idealen Herkömmlichkeiten gehört. Im zweiten Acte glänzt Niemann in der meisterhaft declamirten Anrede an die gedemüthigten Cavaliere; die feine Wendung von dem gebieterischen Tone zu der verbindlichen Einladung am Schlusse wird Niemandem entgangen sein. Im dritten Acte hat Rienzi eigentlich nur die Aufgabe heldenhafter Repräsentation, er reitet als Sieger ein und haranguirt vom Pferde herab das ihn umdrängende Volk. Wir hegen keine Sportpassionen, am wenigsten im Theater; aber wie die Hünengestalt Niemann's in Panzer und Helmbusch hoch zu Roß erscheint, das Thier mit sicherer Faust bald rechts bald links lenkend (Andere danken Gott, wenn sie nicht zugleich aus dem Tact und aus dem Sattel fallen), das thut jedem Auge wol und macht die dramatische Illusion vollständig. Sahen wir im zweiten und dritten Acte Rienzi auf der Höhe seines Glückes, so zeigt ihn uns der vierte gestürzt, verfolgt, verlassen. Niemann bringt diese Wandlung ungemein schön

und wahr zur Anschauung. Zuerst das stumme, wehmüthige Erstaunen ob des plötzlichen Verrathes, dann die schmerzliche Freude über die einzig Treugebliebene, seine Schwester. Niemann singt die Worte: „Irene, du?" mit thränenerstickter Stimme, rührend und groß. Kurz, wir verdanken es der großartigen Leistung Niemann's, daß uns die Oper Rienzi ein neues Interesse einflößte und damit über die prunkhafte Armseligkeit der Composition hinweghalf.

Die dritte Wagner'sche Partie Niemann's ist Lohengrin. Wie Blätter und Blüthen keimt aus der durchaus einheitlichen, poetischen Auffassung der Rolle eine Anzahl geistvoller, charakteristischer Züge. Ich erinnere blos an die Gebet-Scene im ersten Act, unmittelbar vor dem Zweikampf. Während die Darsteller des Lohengrin in der Regel hier schon sehr kampfbegierig thun, sich heroisch in den Vordergrund postirend, bleibt Niemann mit gefalteten Händen inbrünstig betend hinter den Uebrigen im Mittelgrunde stehen. Ebenso schön charakterisirt er die seraphische Natur des Gralritters im zweiten Finale, wo von allen Seiten Anklagen und Verdächtigungen gegen Lohengrin geschleudert werden. Mit ruhiger, nur von tiefer Wehmuth gemilderter Hoheit steht Niemann inmitten dieser hetzenden und aufgehetzten Parteien, weder begütigend noch drohend, den Blick still gegen Himmel gerichtet: Sie wissen nicht, was sie thun! Auch in dem Liebesduett mit Elsa entschädigte uns die treffliche Declamation und das ausdrucksvolle Spiel für den hier wünschenswerthen sinnlichen Reiz der Stimme. Wie faßt er Elsa um den Leib! Man muß das sehen, nach all' den herkömmlichen Theater-Umarmungen! Das Schönste dünkte uns der Schluß der Scene: nachdem er Telramund getödtet, läßt er das hocherhobene Schwert allmälig langsam sinken, im selben Maße sinkt seine Hoffnung, seine Lebensfreude, bis endlich die mit unsäglicher Traurigkeit hingehauchten Worte: „Nun ist all' unser Glück dahin!" die Herzenstragödie des Stückes abschließen. —

Wenn Niemann's glänzendste Leistungen zweifellos den Helden der Wagner'schen Opern gehören, so boten doch auch alle übrigen von ihm in Wien gesungenen Rollen (Faust, Prophet, Joseph) ungemeines Interesse. Das Haus war jedesmal zum Erdrücken voll,

selbst bei Opern, welche in der gewöhnlichen Besetzung keine Zugkraft mehr übten. Ein Beweis, daß das Publikum, so kühl es sich gegen Niemann benahm und so eifrig es hierin von einem großen Theile der Journalistik bestärkt wurde, sich doch von Niemann wie durch einen geheimen Zauber angezogen fühlte. Diesen Zauber habe ich zu erklären versucht, ohne deßhalb einen einzigen Mangel des Sängers zu verschweigen oder zu beschönigen. Das Schlußurtheil über Niemann wird stets das Resultat eines individuellen Abwägungsprocesses sein: ob seine Fehler, ob seine Vorzüge mit entscheidender Schwere überwiegen und man besser thue, die ersteren mitzunehmen oder auf die letzteren rundweg zu verzichten. Ich bekenne für mein Theil, daß eine mangelhafte Höhe, unsichere Intonation, übertriebene Tonstärke mein Ohr ebenso unangenehm berühren wie jedes andere, daß jedoch diese Mängel (größtentheils am Organe selbst haftend und kaum mehr zu beseitigen) mir den Genuß keineswegs vernichten, den Niemann's bedeutende Persönlichkeit, eminent dramatische Gestaltungskraft und hoher künstlerischer Ernst in jeder Rolle darbieten. Keine seiner Rollen ist Stückwerk, jede ist ein ausgeprägtes organisches Ganzes. Ebenso gewissenhaft als geistvoll in der Auffassung eines Charakters, hält Niemann sich in der Durchführung streng innerhalb des Kunstwerkes, strebt nie nach persönlichen Glanzeffecten, unterordnet sich dem Ensemble und tritt zurück, wo der Charakter zurückzutreten hat. Die Rolle ist für Niemann nicht zu Ende, wo der Applaus dafür ein Ende hat. Er identificirt sich vollständig mit der darzustellenden Person und bleibt ihrem innersten Wesen treu bis in den kleinsten Zug. Nothwendigkeit und Gewöhnung haben in Deutschland dazu geführt, an den dramatischen Geist der Opernsänger (zumal der mit einer Art Minorennitäts-Privilegium ausgestatteten Tenoristen) einen sehr bescheidenen Maßstab anzulegen. Anständige Ausfüllung herkömmlicher Schablonen wird in der Regel schon als „gutes" oder „tüchtiges" Spiel gelobt. Und doch ist dieser dramatische Geist mit seinen zahllosen untrennbaren Fäden, wie Bildung, Studium, schauspielerisches Talent, declamatorische Beredtsamkeit die Eine Lebenshälfte, oder richtiger noch: das halbe Leben einer wahrhaft künst-

lerischen Opernleistung. Die Vorzüge Niemann's haben somit schon den einen großen Vorzug der Seltenheit.

Von Niemann's genannten Rollen war Faust, wie voraussichtlich, die mindest glückliche. Jugendlicher Schmelz der Stimme, gepaart mit leichter, klangvoller Höhe, sind für den dritten Act, den schönsten der Oper, von entscheidender Wichtigkeit. Niemann erzielte als Faust einen sehr geringen Erfolg. Und dennoch hat die Leistung durch einheitliche Auffassung und Durchführung durchwegs imponirt, häufig überrascht, gleichgiltig gelassen niemals. Gleich die Scenen in Faust's Studirzimmer, von Gounod flach und theatralisch componirt, bekamen unter Niemann's Händen eine neue, bedeutsame Physiognomie. Die meisten Darsteller Faust's machen im ersten Acte den Eindruck, als hätten sie sich für einen Maskenball in das Costüm eines alten Gelehrten geworfen, das sie namenlos genirt und das mit Eclat abzuwerfen sie kaum erwarten können. Niemann hingegen ist Eins mit dem Kleide und mit der ganzen Traumwelt des skeptischen Dulders und Grüblers, der einzige Tenorist, bei dem es möglich wird, an die Gestalt des Goethe'schen Faust zu denken. Und wie er den Verjüngungstrank hinabgestürzt — da ist's nur seine Miene, Stimme und Bewegung, welche diese Verjüngung ausdrücken, der schwarze Talar bleibt unverwandelt. Niemann ist unseres Wissens der erste Faust-Darsteller, der auf den kindischen Ballet-Effect verzichtet, mit Einem Zauberschlage in schmuckem Atlaswamms und weißen Tricots dazustehen. Mit vollem Rechte — denn wo steht denn geschrieben, daß der Trank Einem nicht blos „dreißig Jahre", sondern auch die alten Hosen vom Leibe schafft? Es gereicht einem Künstler zur Ehre, wenn er auf einen Umkleidungs-Effect, den er mit seiner richtigen Einsicht nicht zu reimen vermag, verzichtet. Erst im zweiten Acte erscheint Niemann in reicherem, ritterlichem Costüme — aber nicht mehr im dritten und vierten. Der Faust, welcher Gretchen verlassen und nun grambeschwert, unstät die Welt durchschweift, prägt sich auch in seiner Erscheinung aus. In schwarzer Tracht, den dunklen Mantel umgeschlagen, den breitkrämpigen Hut tief im Gesicht, tritt er unter die blendenden Zauberinnen auf dem Brocken, dessen heidnischen Redoutensaal die Tenoristen in schmucker Balltoilette zu besteigen

pflegen. Das sind lauter Einzelheiten! höre ich ausrufen. Ohne Zweifel. Aber aus vielen solchen Einzelheiten besteht eine Rolle und Einzelheiten bilden unser Leben. Ob sie, streng und lebendig ineinandergefügt, aus einer künstlerischen Grundanschauung fließen, oder ob sie willkürlich jeden Augenblick vom Charakter abspringen, das begründet den Unterschied zwischen der dramatischen Kunstleistung und einer Gesangs-Production im Costüme. Das Terzett im vierten Acte ließ Riemann beinahe fallen, dafür fand er in der Kerkerscene ergreifende Accente. Für einen Augenblick wenigstens schaute man in die ganze Tiefe des Abgrundes, den Goethe mit dem Wort: „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an!“ vor uns aufreißt.

Wie im Faust, so kämpft Riemann auch im Propheten gegen eine anhaltend hohe Stimmlage und die Hindernisse, welche die zarten lyrischen Gesangsstellen seiner massiven Stimme entgegenstellen. Und dennoch verdankt man seinem musikalisch nicht genügenden Propheten eine seltene künstlerische Anregung. Ich habe wohl ein Dutzend Tenoristen diese Rolle mit Beifall singen hören, deren Leistungen zusammengenommen mir nicht den Eindruck machten, wie die einzige kleine Scene Riemann's, wo er in den weißen Mantel gehüllt, gedankenvoll, sorgenschwer ins Zelt tritt — ein Bild, das sich eben so unauslöschlich einprägt, wie sein von der Pilgerfahrt heimkehrender Tannhäuser.

Unter Riemann's Gastrollen war auch der egyptische Joseph in Méhul's Oper. Wie unermeßlich weit liegt diese einfache biblische Gestalt, mit der Herzensgüte als einzigem Pathos, von dem Tumult widerstreitender Affecte, den Riemann als Tannhäuser und Rienzi uns so leidenschaftlich malt! Was mochte den gefeierten Sänger gerade an dieser Aufgabe locken, für welche doch bescheidenere Kräfte ausreichen? Die Lust wahrscheinlich, die gerade den tüchtigsten Virtuosen mitunter anwandelt, einmal auch zu zeigen, daß die Schwierigkeiten zwar seiner bedürfen, er aber nicht der Schwierigkeiten. Wir erinnern uns lebhaft, wie Dreyschock eines Tages zu allgemeiner Verwunderung ein Concert mit Beethoven's kindleichtem Trio Op. 1 eröffnete, das er zu ungewöhnlicher Wirkung zu heben sich nicht wenig zugute that. Jeder anständige Dilettant bewältigt dies Stück und keiner wird es vergreifen. Aehnliches,

nur in viel höherem Grade, gilt von Méhul's Joseph. Dieser einfache, in allen seinen Motiven klare, in allen seinen Aeußerungen sympathische Charakter kommt selbst dem gewöhnlich begabten Darsteller so weit entgegen, daß eine Gefahr des Verfehlens nirgends eintreten kann. Dessen äußeren Umriß befriedigend zu zeichnen, gelingt auch dem Anfänger, aber den ganzen, in diesem Umrisse möglichen Reichthum lebensvoller Schatten und Lichter zu errathen, geschweige denn hervorzubringen, vermag nur der Meister. Eine leichte Aufgabe für den gewöhnlichen Theatersänger, wird sie zur bedeutenden für den vorzugsweise dramatischen Künstler; sie wächst je nach den Anforderungen, welche der Darsteller an seine eigene Kunst stellt. Niemann hat an die Rolle des Joseph nicht weniger Liebe und Arbeit verwendet, als an die effectvolleren des Propheten und des Rienzi. Was diese beiden Leistungen an Glanz voraus haben, wird im Joseph durch die innere Wahrheit und Aufrichtigkeit der Musik aufgewogen.

Nennen wir noch den Achilles in Gluck's Iphigenia in Aulis — eine undankbare Partie für jeden modernen Tenoristen und doch eine höchst effectvolle in Niemann's Händen — so wären die Rollen aufgezählt, welche dieser Sänger den Wienern in zweimaligem Gastspiel (1868 und 1872) vorgeführt hat. Die Urtheile über ihn lauteten verschieden, aber seine magnetische Anziehungskraft duldet keinen Zweifel, und sie trifft nicht blos das schöne Geschlecht. Wir haben Männer, die an Niemann's Gesang gar nicht genug ausstellen und kritteln konnten, doch immer wieder zu seinen Vorstellungen eilen sehen. Niemann's künstlerische Eigenart erklärt vollkommen jene zwingende Gewalt des Anziehens und Bannens, die er über uns ausübt. Nach unbefangenem Eingeständniß aller seiner musikalischen Mängel kommen wir doch immer wieder zu dem Resultate: Das ist eine mächtige Persönlichkeit, ein Mann von seltenem Geist und Kunstverstand, bezaubernd in Allem, was ihm vollständig gelingt, und interessant noch im Halbgelungenen. Es ist immer ein ganzer, voller Mensch, der da vor uns steht, der sich bewegt und spricht wie wirkliche Menschen, nicht wie Theater-Marionetten. Sicher und energisch erfaßt er den Geist jeder Rolle und leiht ihr noch dazu seinen eigenen. Mit einer Art Fest-

stimmung gehen wir jeder neuen Rolle Niemann's entgegen, wissen wir doch, daß Neues und Bedeutendes uns jedenfalls bevorsteht. In diese Zuversicht mischt sich eine lebhafti vergnügte Neugierde, wie er Dies oder Jenes machen werde, denn sicherlich — so fühlen wir voraus — wird er es anders machen, als Andere. Das Wonnegefühl dieser Neugierde geht uns gänzlich ab Angesichts fast aller übrigen Tenoristen. Sie können uns in einer neuen Rolle nur dadurch überraschen, daß ihnen ein hoher Brustton gelingt oder versagt, eine Effectstelle mehr oder minder glückt, ihre Kraft bis zu Ende ausreicht oder nicht. Wir ertappen uns hier nicht zum erstenmale auf der verdrießlichen Wahrnehmung, daß man Niemann nicht loben kann, ohne unwillkürlich Andere zu tadeln. Und doch besitzen wir Tenoristen von unbestrittenen Verdiensten, an Stimme und Gesangskunst unserem Gaste überlegen. Allein das quantitative Messen und Compensiren reicht hier nicht .aus; der Eindruck, den wir von Niemann empfangen, ist geradezu ein qualitativ verschiedener. Nicht daß er die Eigenschaften seiner Collegen in höherem Maße besitze, macht ihn so überwältigend, sondern Eigenschaften, welche die Anderen so gut wie gar nicht besitzen. Ein hartes Wort und dennoch wahr. Freilich sind wir niemals empfindlicher, als wenn uns Naturgaben abgesprochen werden, deren Erwerb nicht in unserer Macht steht, wie körperliche Schönheit und Geist. Niemann hat Beides. Das ist sehr viel im Leben, ist noch weit mehr auf der Bühne. Dabei hat er unermüdlich gearbeitet, seinen Schaffenstrieb frisch, seinen künstlerischen Ernst sich makellos erhalten. Damit aber nichts vollkommen sei, gab ihm die Natur eine starre, unbiegsame Stimme mit und setzte ihrer musikalischen Ausbildung allerlei Hemmnisse und Grenzen. Wir haben seine Fehler nicht übersehen, noch beschönigt. Aber in Niemann ehren wir eine schöpferische Kraft. Nicht blos eine geschickt ausführende, sondern eine aus dem tiefsten Innern gestaltende Individualität, die uns durch ihre gewaltige Lebensfülle wie durch ihre geistige Ueberlegenheit anzieht und fesselt.

XIII.

Die Meistersinger von Richard Wagner.

In seiner berühmten Judenbroschüre hat R. Wagner bekanntlich auch der Wiener Hofopern=Direction eine ausgiebige Katzenmusik gebracht, indem er behauptet, diese Direction habe durch ihre Kniffe verrathen, „daß es ihr nicht allein darum zu thun sei, die Meistersinger nicht geben zu dürfen, sondern auch deren Aufführung auf anderen Theatern zu verhindern.“ Das Hofoperntheater hat auf diese unglaubliche Beschuldigung 1870 mit einer glänzenden Aufführung dieses Werkes geantwortet. Das Publikum kam den Meistersingern mit jener gespannten Erwartung entgegen, auf die jede Wagner'sche Novität zählen darf und zu zählen ein Recht hat. Weiß doch Freund und Feind, daß eine neue Oper von Wagner jedenfalls etwas Ungewöhnliches bedeute, etwas Apartes, das nicht verfehlen wird, an= und aufregend zu wirken, Phantasie und Verstand mit allen Mitteln zu beschäftigen. Eine merkwürdige Schöpfung sind in der That die Meistersinger, ein Werk von unsäglicher Consequenz der Methode, größtem Ernst und Fleiß, neu in der ganzen Gestaltung, reich an geistvollen, ja blendenden Zügen, oft ermüdend und verletzend, immer eigenthümlich. Als ungewöhnliche Erscheinung müssen die Meistersinger Jedermann lebhaft interessiren; ob man sich davon mehr befriedigt oder mehr abgestoßen fühle, hängt von den dramatischen und musikalischen Schönheitsbegriffen des Einzelnen ab. Dem Werke sind ebensowenig seine Schönheiten abzusprechen, als seine schwachen und abstoßenden Seiten: es enthält Scenen, die unter den glücklichsten musikalischen Inspirationen Wagner's obenan stehen, und rund umher wieder trostlos lange Strecken langweiliger oder widerwärtiger Musik. Als theatralische Vorstellung

sind die Meistersinger eine Sehenswürdigkeit. Bilder von blendender Farbenpracht und Neuheit, Gruppen voll Leben und Charakteristik entfalten sich vor den Augen des Zuschauers, der kaum zum Nachdenken kommt, wie viel oder wie wenig von diesem Effect der eigentlich musikalischen Schöpfung zuzuschreiben sei. Erzählen wir Jemandem die Handlung der Meistersinger, was mit wenigen Worten gethan ist, so wird er kaum begreifen, wie daraus eine Oper von größerm Umfang als der Prophet und die Hugenotten entstehen konnte. Diese gewaltsame Dehnung und Zerrung einer kleinen, ärmlichen Handlung, die ohne spannende Verwicklung und Intrigue fortwährend stille steht und kaum hinreichenden Stoff für ein bescheidenes, zweiactiges Singspiel bietet, ist der größte praktische Fehler der Meistersinger. Von der zähen Weitschweifigkeit aller dieser Reden und Gegenreden, häuslichen Gespräche und trocknen Belehrungen, bei stetem Festsitzen der Handlung, läßt sich schwer eine Beschreibung geben. Dabei ist das Alles in derselben, bald näher zu bezeichnenden, monotonen Ausdrucksweise und in langsamem Tempo componirt, da ja Wagner in seiner neuesten Flugschrift „Deutsche Kunst und Politik" die Entdeckung gemacht hat, das specifisch „deutsche Tempo" sei das Andante.

Skizziren wir, so gut es mit raschen Strichen angeht, den dramatischen und musikalischen Verlauf der Oper. Die Ouvertüre ist am wenigsten geeignet, den Hörer günstig zu stimmen, sie brockt nacheinander alle Leitmotive der Oper in eine Fluth von chromatischen Gängen und Sequenzen, um sie schließlich in einem wahren Ton-Orcan über- und durcheinander zu schleudern. Ein Musikstück von peinlicher Künstelei und geradezu brutaler Wirkung. Die Ouvertüre leitet unmittelbar in die erste Scene, welche das Innere der Katharinenkirche in Nürnberg vorstellt. Die Gemeinde singt einen Choral, zwischen dessen Absätzen das Orchester die zärtlichen Empfindungen eines jungen Ritters malt, der, im Vordergrund stehend, ein Bürgermädchen mit seinen Blicken verfolgt. Der Gottesdienst ist zu Ende; der Ritter, Walther v. Stolzing, eilt auf die schöne Unbekannte zu: „Mein Fräulein, sagt, seid Ihr schon Braut?" Mit der elektrischen Schnelligkeit und Energie, welche alle Liebesverhältnisse bei R. Wagner charakterisirt, erwidert alsbald

Eva Pogner: „Euch wähl' ich oder Keinen." Nur müsse der Werber die von ihrem Vater gestellte Bedingung erfüllen, den Preis im Meistergesang zu erringen. Eva entfernt sich, von ihrer Amme Magdalena begleitet; Walther verbleibt in der Kirche, wo eben Vorbereitungen zu einer Versammlung der Meistersinger getroffen werden. Ein geschäftiger Lehrjunge, Namens David, belehrt den Ritter mit entsetzlicher Gründlichkeit über die Gesetze und Einrichtungen des „Singgerichts" und der poetischen Regeln der Tabulatur. Er zählt ihm an 40 bis 50 verschiedene „Töne und Weisen" vor, wie „die englische Zinn-, die Zimmtröhrenweis', die Frösch'-, die Kälber-, die Stieglitzweis', die abgeschiedene Vielfraßweis'" u. s. w. — es klingt wie ein in Musik gesetzter Auszug aus dem Folianten von Wagenseil. Trotz der nicht genug zu preisenden Kürzungen, welche man an dieser, im Original geradezu unaushaltbaren Scene vorgenommen, bleibt sie noch immer trocken und langweilig genug. Endlich kommen die Meister, conversiren eine zeitlang und werden dann von dem Bäcker Kothner Namentlich aufgerufen. Die Sitzung beginnt mit einer Anrede des Goldschmieds Pogner, worin er die Hand seiner Tochter Eva sammt seinem reichen Hab' und Gut demjenigen zusagt, der morgen, am St. Johannestag, „im Kunstgesang vor allem Volk den Preis errang". Die Anrede Pogner's fällt wie ein Sonnenstrahl in den langweilig trüben Musiknebel, der bishin allein geherrscht. Die gleichmäßige innige Empfindung, welche dieses Musikstück mit seinem melodiösen, schön harmonisirten Hauptmotiv durchzieht, macht es zu einem Glanzpunkt der Oper. Nach einer langwierigen Verhandlung über Pogner's schließlich angenommenen Antrag tritt Walther v. Stolzing auf und wird zu singen aufgefordert*. Der Stadtschreiber Beckmesser, ein boshafter alter Geck, übt das Merker-Amt, d. h. er kreidet, hinter einem Vorhang verborgen, alle Fehler an, welche der Sänger gegen die Regeln der Tabulatur begangen. Zuvor werden dem Sänger

* „Meint Junker Ihr, in Sang' und Dicht' — Euch rechtlich unterwiesen, seid Ihr bereit, ob Euch gerieth — mit neuer Find' ein Meisterlied — nach Dicht' und Weis' Eu'r eigen, — zur Stunde jetzt zu zeigen?" — Walther antwortet: „Was heilig mir — der Lieb' Panier — schwing' ich und sing' ich, mir zu Hoff." Ein schönes Deutsch!

noch diese Regeln vorgelesen, worauf das mit gelehrten Explicationen schon hinreichend gesättigte Publikum gern verzichten würde. Walther beantwortet die ihm gestellten Fragen mit einigen sehr stimmungsvollen, glücklich erfundenen Strophen („Am stillen Herd in Winterszeit"), welche wir dem darauf folgenden Lenz- und Liebeslied noch vorziehen. Letzteres bringt es trotz geist- und anmuthsvoller Details zu keiner vollen Wirkung ob der maßlosen Unruhe in der Begleitung und Modulation. Walther hat noch nicht ausgesungen, als Beckmesser schon mit der vollgekreideten Tafel schimpfend aus dem Gemerk hervorspringt und eine Unzahl von Fehlern nachweist. Mit Ausnahme von Hanns Sachs sind auch alle übrigen Meister empört über die Regelwidrigkeit von Walther's Gesang, den sie als „eitel Ohrengeschinder" bezeichnen. Es folgt ein tobendes Durcheinander aller Stimmen, das mit dem Wahrspruch endet: der Ritter habe „versungen und verthan". Der Total-Eindruck dieses Actes ist trotz der beiden gerühmten Sonnenblicke (Pogner's und Walther's Melodien) ein ermüdender. Der Stoff gäbe, leicht und lebhaft behandelt, eine wirksame Introduction; zu einem ganzen langen Act ausgesponnen, wird er zur schwerfälligen Last.

Der zweite Act stellt eine Straße in Nürnberg vor; rechts im Vordergrunde das schmucke Haus Pogner's, links die Schusterwerkstatt des Hanns Sachs. Zwischen beiden sieht man in effectvoller Perspective die ganze Länge der Straße hinauf, welche, durchaus plastisch, durch Versetzstücke dargestellt ist und in der Vollmondbeleuchtung einen äußerst malerischen Anblick gewährt. Der Act beginnt mit einem Singen und Springen der Lehrbuben, welche sich auf das Johannesfest freuen und ihren Kameraden, den in die alte Lene verliebten David, hänseln. Pogner und Eva kommen des Weges und singen ein höchst uninteressantes Gespräch, nach welchem Eva allein zu Sachs hinübergeht, um über das Schicksal ihres Ritters bei dem Freisingen etwas zu erfahren*. Sachs berichtet

* Eine Stylprobe aus dieser Scene:
Eva: „Ihr wißt nichts, ihr sagt nichts? Ei, Freund Sachs,
Jetzt merk' ich wahrlich, Pech ist kein Wachs!"
Sachs: „Lieb' Evchen, machst mir blauen Dunst?"
Eva: „Nicht ich! Ihr seid's, Ihr macht mir Flausen" u. s. w.

ihr den ungünstigen Ausgang. Das Duett (wenn man diesen sich endlos hinziehenden Dialog so nennen kann) schlägt mitunter einen traulichen, stimmungsvollen Ton an, bringt auch hie und da einen vereinzelten hübschen Zug. Trotzdem ist das Ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit. Mit einem kleinen Duettsatz, allenfalls zum Schlusse der Conversation, wäre dem leicht abgeholfen, bei Richard Wagner dürfen aber bekanntlich die Leute nur nach einander singen, nie zugleich; Letzteres ist nicht vornehm und könnte leicht angenehm klingen. Ritter Walther kommt auf Eva zu. Trotz der verlockenden Verse: „Ja, Ihr seid es! Nein, du bist es!" u. s. w. kommt es auch hier zu keinem zweistimmigen Satz; Jedes singt dem Anderen seine Gedanken separat vor, musikalisch reizlose und gezwungene Gedanken. Das Liebespaar ist zur Flucht bereit, muß sich jedoch zuerst vor dem Nachtwächter und jetzt gar vor Herrn Beckmesser in die Ecke drücken. Letzterer präludirt auf der Laute, um vor Eva's Fenster ein Ständchen zu singen, Hanns Sachs kommt ihm jedoch mit einem Schusterlied zuvor („Jerum! Jerum! Holla, holla ho!"), das, angeblich komisch, mehr an eine gereizte Hyäne erinnert, als an einen lustigen Schuster. Auf Beckmesser's Bitten verspricht Sachs endlich zu schweigen, behält sich jedoch vor, jeden Declamations- oder Gesangsfehler in dem Ständchen durch einen Hammerschlag auf die Sohle, die er eben bearbeitet, zu markiren. Diesen Spaß preßt der Componist bis auf den letzten Tropfen aus, so daß wir schließlich nur den Eindruck des Unendlich-Abgeschmackten haben. Beckmesser beginnt seine Serenade, die, anfangs recht charakteristisch, sich nur zu bald verkünstelt. Sachs klopft bei jedem Tacte ein- bis zweimal mit dem Hammer auf, Beckmesser stellt ihn entrüstet zur Rede, Sachs beruhigt ihn, Beckmesser fängt wieder zu singen, Sachs wieder zu klopfen an, sie zanken schließlich so ausgiebig, daß die Nachbarn die Köpfe herausstecken und sich über die nächtliche Ruhestörung beklagen. Der Lehrjunge David erwischt Beckmesser und prügelt ihn, die Gasse füllt sich mit Menschen, welche nun alle zu schreien, zu schimpfen, zu prügeln beginnen, bis ein wahrer Teufelslärm entsteht, wie man kaum einen ähnlichen auf der Bühne erlebt hat.

Beim Studium der Partitur hatte ich mir gerade von diesem

Finale mehr erwartet; Wagner hat mit wahrhaft raffinirter Kunst dieses Durcheinander aufgebaut, in welchem bald einzelne Stimmen, bald ganze Chorgruppen sich gegenüberstehen, einander im Eifer das Wort vom Munde abfangend. Seltsamerweise hat den Componisten hier sein scharfer praktischer Blick getäuscht: von der ausgetüpfelten musikalischen Disposition ist nichts, gar nichts zu unterscheiden, man hört nichts als ein wahrhaft brutales Schreien und Lärmen. Eine sehr gute Idee, daß Wagner den Act nicht geradezu mit dem Straßenspectakel schließen, sondern die Leute sich verlaufen und den Lärm allmälig verhallen läßt. Wir sehen den Nachtwächter allein langsam durch die leere, mondbeglänzte Straße schreiten — einer jener poetisch-pittoresken Effecte, auf die sich Wagner vor Allen versteht. Der zweite Act ist zu Ende, und wir haben geistreiche Details gehört, aber wenig, was uns anhaltend hätte erfreuen und erwärmen können. Endlich beginnt der dritte Act, der längste, aber auch beste der Oper. Zu Anfang desselben geht es freilich noch ganz in dem flauen, gedehnten Declamir-Ton des zweiten Actes fort. Da gibt es eine spießbürgerliche Einleitungs-Scene zwischen Sachs und seinem Lehrjungen, der eine Johannes-Legende singt und dem Meister zum Namenstage gratulirt. Es folgt ein langer Monolog des Sachs, worin er über den Wahn philosophirt; blitzte nicht eine reizende kleine Instrumental-Schilderung („Glühwürmchen") mitten in den salbungsvollen Singsang, man geriethe in Gefahr, einzunicken. Ritter Walther tritt unter Harfen-Arpeggien bei Sachs ein, dieser fordert ihn auf, seinen Traum zu erzählen. Walther's Lied: „Morgenlich leuchtend" beginnt mit einer ungemein schönen, zarten Melodie, die zum Glücke nicht schon mit dem dritten Tacte sich in den Ocean der „Unendlichkeit" verliert und sogar eine ruhige, einfache Begleitung hat. Die Melodie macht einen sehr günstigen Eindruck, was der Componist nur zu gut weiß, denn er kann davon nicht mehr fortkommen. Die vielen Strophen und späteren Wiederholungen des Liedes schaden ohne Frage. Während Walther singt, schreibt Sachs das Gedicht auf. Beckmesser, der später eintritt, will das Blatt stehlen, Sachs schenkt es ihm und erlaubt dem Ueberglücklichen, es beim Preissingen am Johannesfeste ohneweiters als sein eigenes vorzutragen. Die Unter-

redung zwischen Sachs und Beckmesser (der jetzt in seiner Freude ebenso barbarisch und unnatürlich singt, wie früher im Zorne) ist abermals eine starke Geduldprobe für den Hörer. Zum Glück kommt endlich Eva in vollem Festschmucke, läßt sich von Sachs den Schuh abziehen und ausdehnen, als plötzlich auch Walther in rothseidenem Wamms hereintritt. Es versteht sich von selbst, daß die Beiden (wie Senta und der Holländer) einander mehrere Minuten lang „wie festgebannt" in sprachlosem Entzücken gegenüber stehen müssen. Walther singt abermals eine Strophe seiner „Morgentraumdeut-Weise", die Sachs nun feierlich unter Beiziehung des Lehrbuben und der Magd auf diesen Namen tauft. Wir würden auf diese, etwas kindische Feierlichkeit gern verzichten, wenn sich nicht daraus etwas höchst Ueberraschendes und Erfreuliches entwickeln würde. Nämlich nichts weniger als ein sehr wohlklingendes, schön abgerundetes Vocal-Quintett, dessen melodiöse Oberstimme zuerst Eva allein intonirt. Durch drei Stunden hat man fast nichts gehört als declamatorischen Einzelgesang über dem Gewoge der „unendlichen Melodie" oder lärmenden Chortumult. Nun kommt ganz unerwartet dieses gesangvolle Quintett, und das Publikum jubelt im Anhören des kurzen Ensemblesatzes, welcher in irgend einer andern Oper keine so ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt hätte. Das ist eines der Geheimnisse unseres modernen Meistersingers. Die Scene verwandelt sich in einen freien Wiesenplatz vor den Thoren Nürnbergs. Es ist Johannesfest; die verschiedenen Zünfte ziehen, in festlicher Kleidung, mit Musik und Fahnen auf; die Schuster, die Schneider, die Bäcker singen ihre Handwerkslieder, deren poetische und musikalische Derbheit man sich hier gern gefallen läßt. Ein frischer realistischer Zug geht durch das Ganze. Ein kleiner Walzer, von einfachster Melodie aber köstlicher Instrumentirung, belebt die Scene; Trompetengeschmetter auf der Bühne verkündet das Herannahen der Meistersingerzunft. Das Ganze bietet ein lebhaft bewegtes und historisch treues Bild. Beckmesser ist der erste Sänger, der um den Preis zu kämpfen hat; er beginnt sich mit den fremden Federn (Walther's) zu schmücken. Aber verwirrt und furchtsam, wie er ist, vergißt er den Text und verdreht jeden Satz zu Unsinn, so daß er unter Spott und Gelächter ab-

treten muß. Hanns Sachs erklärt, daß das Gedicht ursprünglich vortrefflich und nur durch die arge Verstümmelung durchgefallen sei. Auf seine Aufforderung singt nun Walther selbst das Lied, das mit Jubel aufgenommen wird. Wir verstehen allerdings nicht recht, wie dieselben Meistersinger, welche Tags zuvor einen ganz ähnlichen Gesang Walther's als „eitel Ohrgeschinder" verhöhnten, nun von seiner Poesie plötzlich so hingerissen sein können, daß sie ihm den Preis und damit Eva's Hand votiren. Genug indeß, daß das liebende Paar endlich vereinigt und die Oper mit einer malerischen Schlußgruppe zu Ende ist.

Von der ermüdenden Behandlung abgesehen, scheint uns der Stoff dieser Oper ohne weiteres ein Fortschritt zum Besseren und Gesünderen. Im Widerspruch zu seiner (nur den Mythus als berechtigtes Stoffgebiet anerkennenden) Theorie, aber in richtigem Instinct ist Wagner von seinen abstrusen, unter dem Wasser und über den Wolken spielenden Fabelstücken zum wirklichen Theater zurückgekehrt*. Er wendet endlich seinen Zwergen, Riesen und Walkyren den Rücken, stellt sich mitten in die reale Welt und gibt uns lebensvolle Bilder aus dem deutschen Volks- und Bürgerleben des Mittelalters. Diese Nürnberger Handwerker mit ihren einfachen kleinbürgerlichen Erlebnissen und hausbackenen Knittelversen sind uns doch entschieden lieber, als die schwindelhafte Verzückung und das bombastische Alliterationsgestotter im Tristan oder Rheingold. Insbesondere mit der farbenreichen Schilderung des Volksfestes auf der Nürnberger Wiese hat Wagner einen poetisch glücklichen Griff gethan. Auch läßt sich Wagner zum erstenmal wieder zu der Bezeichnung „Oper" herab, während er noch Tristan und Isolde durch den verschwommenen Titel „Handlung" adeln zu müssen glaubte.

Neben der Schilderung des mittelalterlichen Volkslebens ist es hauptsächlich die Gegenüberstellung der freien, aus innerster Begeisterung quellenden Dichtung gegen die geistlos schulmäßige Poesiemacherei, was den Kern und das Pathos des Wagner'schen Werkes bildet. Der Ritter Walther vertritt das eine, die Zunft

* Rheingold war viel früher im Druck erschienen, als die Meistersinger.

der Nürnberger Meistersinger das andere Princip. Ein genialer Poet steht gegen ein Dutzend pedantischer Zunftmeister, die ihn nicht begreifen und doch zu beurtheilen wagen. Merkst du etwas, scharfsinniger Leser? In der That wird die Ueberlegenheit der sich selbst Gesetze gebenden genialen Persönlichkeit gegen den Regelzwang der Schule in jedem Acte mit besonderem Eifer und nur allzu großer Redseligkeit vertheidigt. In diesen Seitenblicken und Seitenhieben erinnern die Meistersinger an Hebbel's Michel Angelo und seine versteckte, gleichwol unverkennbare persönliche Tendenz. Das Ventil für die verhaltenen Anti-Kritiken Wagner's ist in der Regel Hanns Sachs, der als unparteiischer Dritter und Vermittler zwischen beiden Parteien steht. In den Schulregeln der Sängerzunft aufgewachsen, von Walther's „freier Poesie" plötzlich erleuchtet, ist Hanns Sachs eine Art zum Wagnerthum bekehrter Mozartianer, der ein Separatvotum zu Gunsten der Zukunftsmusik abzugeben wagt. „Wollt ihr nach Regeln messen," ruft er, „was nicht nach eurer Regeln Lauf — sucht davon erst die Regeln auf!" Und dann zu Walther: „Nur mit der Melodei — seid ihr ein wenig frei — doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei — nur ist's nicht leicht zu behalten — und das ärgert unsre Alten." Diese Stelle — vom Componisten weislich auf Walther's Lied angewendet, die beste Melodie in der Oper und auch von den „Alten" sehr leicht zu behalten — wird natürlich von den „Jungen" mit Ostentation beklatscht. Schließlich resumirt Sachs sein freisinniges ästhetisches System in dem Satze: „Wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand." Das ist sehr schön, aber leider wird eben Niemand als Meister geboren, nicht einmal als italienischer Maestro!

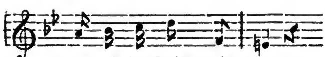
Was am empfindlichsten auffällt, ist Wagner's Mangel an Humor. Für die komische Oper — und das sind die Meistersinger nach ihrer ganzen Anlage wie durch ihre beiden ausgesprochenen Buffo-Figuren — erscheint Wagner's Talent sehr ungeeignet. Der Conversationston, welcher doch fast ausschließlich in den zwei ersten Acten herrscht, klingt nicht einen Augenblick leicht und fließend, er ist vielmehr durch eine schwerfällige, gesuchte, fortwährend unruhige Musik wiedergegeben, deren Instrumentirung obendrein in com-

plicirtester und lautester Weise arbeitet. Die Sänger müssen die alltäglichsten, auf gewöhnlichen Sprechton angewiesenen Fragen und Antworten einander zuschreien, um den Schwall des Orchesters zu übertönen. Mit dieser verfehlten Färbung verbindet sich die verfehlte Zeichnung durch eine meist sprachwidrige, unnatürlich auf- und abspringende Declamation*. Im Ausdruck des Komischen ist Wagner's Musik vollends unglücklich; da wird sie regelmäßig gespreizt, überladen, ja widerwärtig. Mit den grausen Dissonanzen, in welchen der „komische" Beckmesser schimpft oder wehklagt, könnte man die entsetzlichsten Scenen eines Schauerdramas begleiten, und wo der Lehrjunge David von „eitel Brot und Wasser" spricht, da spielt das Orchester Galgen und Rad. Wenn friedliche Bürger und Handwerker ihr Mißfallen an einem Gedicht in so wüthenden Tönen ausdrücken, wie es im ersten und im dritten Act der Meistersinger geschieht, was für eine Steigerung bleibt dem Componisten noch übrig etwa für die französische Revolution? Von dem gar nicht

* Hier auf Gerathewohl zwei Proben aus der ersten Scene. Magdalena singt:



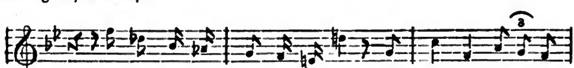
Komm', Kind, nun hast du Spang' und Tuch, O weh, da



rc.

vergaß ich selbst mein Buch!
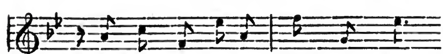
und gleich darauf:



Ei! Junker, was sagt Ihr da aus? In Nürnberg eben nur



angekommen, wart Ihr nicht freundlich auf-genommen?



rc.

Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank rc.

komischen, sondern nur häßlichen und gemeinen Prügelfinale des zweiten Actes wollen wir gar nicht sprechen. Laube's wehmüthiger Ausruf bei der Münchener Vorstellung: „O leichtfertiger Rossini, sei du gesegnet!" fiel uns unwillkürlich ein und dazu das bei aller Tollheit so harmonische, graziöse Finale im Barbier. Die Musik hat freilich nur sehr beschränkte Mittel für komische Wirkungen; sie muß sich in den meisten Fällen damit begnügen, komischen Text auf den leichten Wellen fröhlich scherzender Weisen zu tragen und zu heben. Humor, Leichtigkeit und unbefangener Frohsinn fehlen aber Wagner vollständig, er ist immer pathetisch, wie sein italienisches Gegenbild Verdi. Was in den Meistersingern oasengleich aus grauer Wüste herausleuchtet (Pogner's Anrede, Walther's Lieder, das Quintett im dritten Act) gehört nicht dem komischen, sondern durchweg dem pathetischen Theil der Oper an.

Wagner ist seinem musikalischen Reform-Princip, wie es schon den größten Theil des Lohengrin bestimmt und den Tristan vollständig durchdringt, in den Meistersingern treu geblieben, ja er hat es noch strenger in allen Details durchgeführt. Diese von keiner Anfechtung beirrte Consequenz gibt dem Werke den überall imponirenden Charakterzug der Sicherheit und Ueberzeugung. Wagner weiß vollkommen, was er will; die bewußte Absicht spricht aus jeder Note dieser Partitur, kein Zufall findet Raum darin, aber auch nicht jene schöne Zufälligkeit, welche den Schöpfungen der künstlerischen Phantasie wie jenen der Natur den letzten Reiz gibt. Die Consequenz, mit welcher Wagner bei seinem eigenthümlichen Principe verharrt, müssen wir achten; zu dem Principe selbst haben uns auch die Meistersinger nicht bekehrt. Es ist das bewußte Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses, sinnlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbstständiger, gegliederter Melodien durch ein unförmlich vages Melodisiren. Man kann dafür Wagner's schiefes Wort „unendliche Melodie" getrost als technischen Ausdruck gebrauchen, da bereits Jedermann weiß, was er sich darunter vorzustellen hat. Die „unendliche Melodie" ist die herrschende, d. h. die musikalisch unterwühlende Macht in den Meistersingern wie im Tristan. Ein kleines Motiv beginnt, es wird, ehe es zur eigentlichen Melodie, zum Thema sich gestaltet, gleichsam umgebogen, geknickt, durch fort=

währendes Moduliren und enharmonisches Rücken höher oder tiefer gestellt, durch Rosalien fortgesetzt, dann angestückelt und wieder verkürzt, bald von diesem, bald von jenem Instrument wiederholt oder nachgebildet. Mit ängstlicher Vermeidung jeder abschließenden Cadenz fließt diese knochenlose Ton-Molluske, sich immer wieder aus sich selbst erneuernd, ins Unabsehbare fort. Aus Furcht vor der „Gewöhnlichkeit" der natürlichen Ganz- oder Halbschlüsse verfällt Wagner einer andern, gar nicht besseren Pedanterie; er wird nämlich monoton gerade dadurch, daß er regelmäßig, wo das Ohr einen abschließenden Dreiklang erwartet, in einen dissonirenden Accord einlenkt. Welch überraschend wohlthuenden Effect machen die zwei lang austönenden C-dur-Accorde vor Walter's Preislied im dritten Act! Sie machen ihn, weil der Hörer drei Stunden lang nach einem einzigen gesunden Dreiklang geschmachtet hat. Ueberschaut man ganze große Partien dieser Oper mit einem Blick, so gewahrt man immer dieselbe Einförmigkeit des Total-Eindruckes, bei fortwährender nervöser Unruhe und Störung des Details. Nur an den wenigen Stellen, wo ein lyrischer Ruhepunkt, eine Art Liedform schon im Texte geboten ist (die Gesänge Walther's, das Schusterlied), concentrirt sich der Gesang wenigstens eine Weile hindurch zur selbstständigen, wirklichen Melodie; hingegen ist im ganzen Fortgang des Dramatischen, in den Monologen, Dialogen, Gesammtscenen der Faden der Melodie nicht in die Singstimmen, sondern ins Orchester verlegt, wo er als „unendlicher" sich wie in einer Spinnfabrik gleichförmig abhaspelt. Diese melodienspinnende Orchester-Begleitung bildet eigentlich das zusammenhängende und selbstständige Tonbild in den Meistersingern, die Singstimme accommodirt sich dieser Begleitung, indem sie halb declamirend, halb singend ihre Phrasen einwebt. Man sieht, daß diese Methode des Componirens der bisher von allen Meistern geübten entgegengesetzt ist. Die Melodie der Singstimme war jederzeit in der Conception des Tondichters das Erste und Bestimmende, welchem die Begleitung (sei sie von noch so freier oder complicirter Bewegung) untergeordnet wurde. Man konnte in der Regel zu der gegebenen Singstimme die Begleitung oder doch eine Begleitung annähernd errathen und besaß hingegen in dem Accompagnement ein für sich unselbstständiges Etwas. In

den Meistersingern ist die Singstimme für sich allein nicht etwas blos Unvollständiges, sondern gar nichts; die Begleitung ist Alles, ist eine selbstständige symphonische Schöpfung, eine Orchester-Phantasie mit begleitender Singstimme ad libitum. Gibt man einem geschickten, mit Wagner'scher Musik vertrauten Musiker von den Meistersingern nichts als das Textbuch und die Orchester-Begleitung, so wird er passende Singstimmen in die leeren Notensysteme eintragen können, etwa wie der Bildhauer die fehlende Hand einer aufgefundenen Statue ergänzt. Niemandem würde es jedoch gelingen, zu der Partie des Hanns Sachs oder der Eva die verloren gegangene Orchester-Begleitung nachzuschaffen, so wenig wie die ganze Statue zu einer abgetrennten Hand. Das natürliche Verhältniß ist auf den Kopf gestellt: das Orchester unten ist der Sänger, der Träger des leitenden Gedankens; die Sänger auf der Bühne sind ausfüllende Instrumente. Um bei dieser Methode, welche keineswegs eine schärfer charakterisirende, specialisirende, sondern im Gegentheil eine nivellirende, verallgemeinernde ist, doch ein Mittel für Charakteristik der Personen zu gewinnen und dem Ohr einen Rettungsanker in dem Ocean der melodischen Unendlichkeit zu schaffen, verwendet Wagner die sogenannten Gedächtniß- oder Leitmotive, d. h. Themen, welche im Orchester jedesmal anklingen, sobald eine bestimmte Person auftritt oder ein bestimmtes Ereigniß erwähnt wird. Die Zunft der Meistersinger hat ihr eigenes marschartiges Motiv, der Lehrjunge David seine zappelnde Sechzehntel-Figur, desgleichen Walther und Beckmesser jeder sein Thema, gleichsam musikalische Uniformen, an welchen man die Leute im Gedränge oder in der Dämmerung erkennt. Nun begründen bei Wagner diese Gedächtnißmotive nicht blos Personen-, sondern auch Sachenrechte. Sobald irgendwer in der Oper vom Johannesfest oder dem Preissingen spricht, ertönt das Motiv Pogner's aus dem ersten Act; das Motiv Walther's begleitet nicht blos dessen Person, sondern jede Anspielung auf ihn, auf Eva's Liebe, auf die echte Poesie im Gegensatze zur zünftigen u. s. f. Nachdem das, worauf diese Motive anspielen, so ziemlich den ganzen Stoff der Meistersinger ausmacht, überdies die Motive selbst die glücklichsten melodiösen Ansätze in der ganzen Oper sind, so bekommt man sie den

ganzen Abend hindurch zu hören, einzeln oder zusammen, bald in dieser, bald in jener Orchesterstimme, heller oder dunkler gefärbt. Anfangs freut sich der Hörer an diesen Melodiechen, deren Verfolgen und Erkennen überdies den Verstand beschäftigt; je unablässiger sie ihn aber hin und her schaukeln, desto unbehaglicher wird ihm zu Muthe. Für den Musiker, der befähigt und geneigt ist, sich vorzugsweise an dem technischen Detail zu erfreuen und darüber zeitweise das Unerquickliche des Total-Eindrucks zu vergessen, hat die Orchester-Begleitung der Meistersinger unstreitig einen fesselnden Reiz. Von all' den vielen, zugleich arbeitenden Instrumenten spielt eigentlich jedes einzelne Solo. Die Kunst, mit welcher Wagner die verschiedenen Erinnerungs- oder Leitmotive im Orchester anbringt, verändert, deren zwei und drei mit einander verwebt, ist ohne Frage bewunderungswürdig. Schade nur, daß diese „dramatische Polyphonie", wie man das neue Princip Wagner's mit Einem Worte und zum Unterschiede der bisherigen, musikalisch gedachten Polyphonie bezeichnen könnte, durchweg Product der Reflexion ist. Die zauberische Macht des „Unbewußten", welche in der Conception jedes Kunstwerkes das erste Wort sprechen soll, weicht vor solchem Verstandes-Absolutismus scheu zurück.

Die Aufführung der Meistersinger wird jedem Musikfreund ein denkwürdiges Kunsterlebniß bleiben, wenn auch keines von jenen, deren echter Schönheitssegen uns beglückend und läuternd durch's Leben begleitet. Wir erblicken in dieser Oper keine Schöpfung von tiefer Ursprünglichkeit, von bleibender Wahrheit und Schönheit, sondern ein geistreiches Experiment, das durch die zähe Energie seiner Durchführung und die unleugbare Neuheit nicht sowol des Erfundenen, als der Methode des Erfindens frappirt. Die Meistersinger gehören für uns mit Einem Worte zu den interessanten musikalischen Abnormitäten. Als Regel gedacht würden sie das Ende der Musik bedeuten, während sie als Specialitäten immerhin bedeutender und nachhaltiger anregen, als ein Dutzend Alltagsopern von jenen zahlreichen „correcten" Operncomponisten Deutschlands, denen man um die Hälfte zu viel Ehre erweist, wenn man sie Halbtalente nennt.

XIV.

Wagner's Rheingold und sein Bayreuther Theater.

Die erste Aufführung des Rheingold fand 1869 in München statt. Wagner nennt dasselbe ein Vorspiel. Die eigentliche, damit einzuleitende Action bildet eine an drei aufeinander folgenden Abenden aufzuführende Trilogie: Die Walküre, Sigfried und die Götterdämmerung. Die Handlung gestaltet sich im Rheingold folgenderweise: Die erste Scene stellt den Grund des Rheins dar; aus der Tiefe ragen schroffe Felsenriffe, die Höhe ist von rastlos hin- und herwogendem Gewässer erfüllt. Drei Töchter des Rheins, Woglinde, Wellgunde und Floßhilde, hüten den ihnen anvertrauten Schatz, das Rheingold, indem sie singend und schwimmend den mittleren, höchsten Fels umkreisen. Der häßliche Zwerg Alberich beginnt eine lüsterne wilde Jagd nach den drei Nixen, welche ihn necken und verspotten. Da trifft der lichte Schein des Rheingolds sein Auge, er bemächtigt sich des Schatzes und stürzt damit hastig nach der Tiefe. Schwarzes Gewölk lagert sich nun über die Scene, die sich nach und nach wieder erhellt und uns in eine freie Gegend mit der Aussicht auf die glänzende Götterburg Walhall führt. Die Sage erzählt, daß ein Baumeister den Göttern versprochen hatte, die Burg in drei Halbjahren zu erbauen, zum Schutz und Schirm der Götter wider die Bergriesen. Zum Lohne hatte er sich die Göttin Freya ausbedungen, dazu Sonne und Mond. Durch eine List des Halbgottes Loki wurde er verhindert, zu rechter Zeit mit dem Bau fertig zu werden; Thor erschlug ihn hierauf mit dem

Hammer. In Wagner's Dichtung sind es die beiden Riesen Fafner und Fasolt, welche den Bau der Götterburg vollendet haben und nun Freya als den bedungenen Lohn verlangen. Letztere kommt, von den Riesen verfolgt, hilfesuchend zu Wotan und dessen Gemahlin Fricka (Frigg) herangeeilt, welche eben einen zärtlichen Ehestandsdialog beendet haben. Wotan will Freya nicht ausfolgen, der arglistige Loge (Loki) soll Rath schaffen, wie die Riesen um ihren Lohn zu prellen wären. Loge erzählt von dem Rheingold, das wunderthätige Macht verleihe und nunmehr im Besitz des Nibelungen Alberich sei. Dieses Rheingold wird den beiden Riesen als Lösegeld für die verpfändete Freya versprochen, und Wotan macht sich mit Loge auf den Weg, es dem Alberich zu rauben. Schwefeldampf verbreitet sich über die Bühne, die Wolken verwandeln sich in finsteres Steingeklüft, das immer tiefer sinkt, bis wir eine unterirdische Kluft, von fernem Feuerschein geröthet, vor Augen haben. Es ist Nibelheim, die unterirdische Wohnung der Nibelungen. Alberich zerrt den kreischenden Mime, seinen Bruder, an den Ohren aus einer Seitenschlucht herbei. Mime, ein kunstreicher Schmied, hat für Alberich aus dem Rheingold kostbares Geschmeide gefertigt, will aber für sich selbst die unsichtbar machende Tarnkappe zurückbehalten. Während er dafür von Alberich weidlich geprügelt wird, treten Wotan und Loge ein und verlangen die Wunder des Tarnhelms zu sehen. Alberich verwandelt sich auf ihren Wunsch zuerst in eine Riesenschlange, dann in eine Kröte, auf welche sofort Wotan den Fuß setzt, während Loge ihr den Tarnhelm entreißt. Die beiden Götter überwältigen Alberich und führen ihn geknebelt an die Oberfläche der Erde, wo er ihnen den ganzen Nibelungenschatz ausfolgen und zuletzt auch den wunderthätigen Ring opfern muß. Der Nebeldunst des Vordergrundes löst sich allmälig auf, wir befinden uns wieder in der Rheingegend mit der Götterburg im Hintergrunde. Die beiden Riesen liefern Freya gegen das Rheingold aus, das nun massenhaft herbeigeschleppt wird; zuletzt streiten sie sich um den Ring, Fafner erschlägt den Fasolt mit einem Pfahl und macht sich mit dem Schatz auf und davon. Donner und Blitz, hierauf ein immenser Regenbogen, über dessen Wölbung die Götter nach Wal-

hall einziehen, während aus der Tiefe der Gesang der Rheinnixen ertönt.

Der scenische Aufbau der Handlung ist sehr geschickt, diese selbst unserem Interesse fernstehend. Man muß leidenschaftlicher Germanist sein, um sich für den ganzen Hofstaat der altnordischen Mythologie zu erwärmen; wir wollen auf der Bühne Menschen sehen, mit menschlichen Leidenschaften und Schicksalen. Die tiefe Symbolik, welche die Sage in ihre Götter=Gestalten legt, kommt in Wagner's Rheingold nicht zu Tage, eine gelehrte Kenntniß derselben kann man wol nur von einem verschwindend kleinen Theile des Publikums erwarten. So agiren denn die blutlosen Schemen, die uns Wagner als Wotan, Loge, Fricka, Donner, Froh u. s. w. vorführt, wie ausgestopfte Puppen, eine der andern ähnlich. Einen Versuch zu genauerer Charakteristik, aber einen mißglückten, macht Wagner mit seinem Loge. Loge (Loki) erscheint nach Uhland's Ausdruck als das leise Verderben, das rastlos unter den Göttern einherschleicht, listig, verrätherisch, dabei gewaltig durch die elementare Macht, die seinem Wesen als Feuergott zu Grunde liegt. Wagner macht aus ihm einen halbkomischen Diplomaten, der sich eines abgeschmackten, lächelnden Conversations=Tones befleißigt und dem Niemand seine Abkunft von den Riesen, dieser ältesten Götterdynastie, glaubt. Götter, Riesen und Zwerge als handelnde Personen auf die Bühne zu bringen, ist ein unmögliches Unternehmen: es spielen sie doch immer Menschen von gewöhnlichem Mittelmaß. Selbst die besten Dramatisirungen des Nibelungenstoffes mußten das Mißliche dieses Widerspruches erfahren und büßen: des Widerspruchs zwischen unserer Vorstellung von übermenschlichen Heldengestalten und deren dürftiger Verkörperung auf der Bühne. Wenn Wagner auf die Volksthümlichkeit jenes Sagenkreises zählt, wie aus dem ganzen Unternehmen hervorgeht, so hat er sich verrechnet, wie seinerzeit Klopstock mit seiner künstlichen Wiederaufnahme der altdeutschen Mythologie. Gerade jene Klopstock'schen Oden, welche von Thor, Freya, Walhall &c. wimmeln, sind am wenigsten verstanden und am frühesten vergessen worden. Die Figuren und Situationen in Tannhäuser, Holländer, den Meistersingern expliciren sich selbst; um den vollen Sinn des Rheingold zu verstehen, müßte der Zuschauer beim

Eintritt ins Parterre nebst dem Theaterzettel auch ein Handbuch der altgermanischen Mythologie und womöglich ein kleines Wörterbuch in die Hand bekommen. Denn in seiner alterthümelnden Passion gebraucht Wagner mit Vorliebe Wörter, die — zu unserem größten Bedauern — heutzutage kein Mensch mehr versteht. Stellen wie: „Mein Friedel sei, du frauliches Kind,“ „Bin glatt und glau,“ „Glühender Glanz entgleißt weihlich im Wag'!“ trifft man auf jeder Seite. Wie in diesen eben herausgegriffenen Beispielen, so herrscht in der ganzen Dichtung, sprachverderbend und sinnverrückend, die Alliteration. Und nicht der Gedanke ruft bei Wagner die passende Alliteration hervor, sondern umgekehrt. Diese unausgesetzte Buchstaben- und Lautspielerei umschwirrt uns wie ein lästiger Schwarm von Wespen. Etwas Abgeschmackteres als die Diction von Wagner's Rheingold von der ersten Zeile bis zur letzten kommt schwerlich irgendwo zum Vorschein. Man schaukelt bei der Lectüre dieses poetischen Ungethüms seekrank zwischen Aerger und Lachen. Ein wahres Glück, daß man bei der Aufführung selbst fast nichts von den Textworten versteht, die gefährlichen Symptome „allgemeiner Heiterkeit“ würden nicht ausbleiben.

Die theatralische Form des Rheingold ist insofern völlig neu, als die ganze Oper ununterbrochen in Einem Zug, ohne irgend einen Actschluß sich abspielt. Die vier Bilder oder Scenen entwickeln sich auseinander bei offener Scene, nach Art von Dissolving views aus Dämpfen, während gleicherweise die Musik unten athemlos fortdampft. Zwischen den einzelnen Scenen tritt nicht einmal ein kurzer Ruhepunkt ein, wie nach den Sätzen einer Symphonie. Die Oper spielt buchstäblich von Anfang bis zu Ende, also gegen drei Stunden lang ohne Pause fort. Bei der monotonen Unruhe, welche diese Musik charakterisirt, und bei dem Uebermaß von Schaugepränge auf der Bühne ist das kein Spaß. Im Rheingold behaupten die Künste des Decorationen-, Costüm- und Maschinenwesens eine ungebührliche und unerhörte Wichtigkeit. Das Auge wird fortwährend durch zauberhaften Decorations-Wechsel, durch Feerien, Flugmaschinen, Lichteffecte und farbige Dämpfe beschäftigt und geblendet. Es gibt keine zweite Oper, in welcher ein Componist sich so vollständig zum dienstfertigen Begleiter des Maschinisten

und Decorations-Malers degradirt hätte, wie im Rheingold. Wer mit uns in München sein Brot mit Thränen aß, wird bezeugen, daß in allen Rheingold-Gesprächen (und es gab keine anderen) fast ausschließlich von den schwimmenden Nixen, den farbigen Dämpfen, der Götterburg und dem Regenbogen die Rede war, nur selten von der Musik. Ist nicht Meyerbeer, der von Wagner mit so tugendhafter Entrüstung Geschmähte, ein unschuldig Kind gegen den auf die raffinirteste Schaulust speculirenden Componisten dieses Kosmorama's? Was bleibt von Rheingold, wenn man das scenische Blendwerk abzieht? Nichts als ein langweilig nüchternes Psalmodiren der Sänger über einer gestaltlos wogenden, im besten Falle realistisch malenden Begleitung.

Der musikalische Styl des Rheingold ist der zuerst im Tristan streng durchgeführte: die reiz- und melodienlose Declamation der Singstimmen, dazu die in ewigen Trugschlüssen sich aufreibende „unendliche Melodie" im Orchester. Die Consequenz, mit welcher Wagner diese widermusikalische Methode festhält, erregt eine Art gruselnder Bewunderung. Keine symmetrische Form, kein selbstständig melodiöses, rhythmisch gegliedertes Thema, kein Ensemblesatz. Wir sehen die ganze Götter- und Riesengesellschaft, 8—10 Personen stark, den halben Abend hindurch neben einander auf der Bühne stehen, und niemals singen ihrer Zwei zugleich. Langsam und pathetisch recitirt Einer nach dem Anderen, während die Uebrigen stumm und gelangweilt zusehen. Ein drei Stunden langer musikalischer Gänsemarsch! Wenn das ein Fortschritt heißen soll, von dem unschätzbaren Kunstgewinn des mehrstimmigen Gesanges zu dem einstimmigen Kindheitslallen der ersten Opernversuche zurückzukehren, so danken wir für den Fortschritt. Würde etwa ein moderner Maler auf jene vor-Dürer'sche Periode zurückgehen dürfen, welche, das Gesetz der Perspective noch nicht kennend, die Menschen einander auf den Köpfen gehend darstellte? Auch keine dramatische Nöthigung spricht für solchen Puritanismus (ganz abgesehen davon, daß wir das musikalische Schönheitsprincip auch in der Oper gewahrt wissen wollen), denn die Handlung des Rheingold bringt mehr als Eine Situation, welche ein Zusammensingen geradezu dramatisch erheischt. So zum Beispiel, wenn die von den Riesen

bedrängte Freya die versammelten Götter um Hilfe anruft, wenn später die zurückbleibenden Götter dem gen Nibelheim ziehenden Wotan ihr „Glück auf“ und „Fahr' wohl“ zurufen. ;Wäre ein Chor der goldschleppenden Nibelungen oder der schließlich triumphirend in Walhall einziehenden Götter undramatisch? Wir finden das Gegentheil, finden Wagner's Partitur undramatisch. Nur einmal labt den homophon gemaßregelten Hörer ein musikalischer Sonnenblick: die drei Rheinnixen geruhen am Schlusse der Oper ein kurzes dreistimmiges Sätzchen zu singen, und das verschmachtende Ohr lebt förmlich auf. Wer die Wirkung dieses langentbehrten Zusammenklanges auf die Hörerschaft beobachtet hat und unter dem Eindrucke dieses Contrastes noch nicht im Klaren ist über die Verkehrtheit des Wagner'schen Hintereinander-Styls, dem ist nicht zu helfen.

Fragen wir nun, welches Maß von Glück und Erfindung dem Componisten gerade im Rheingold zu statten kam, so sinkt dies Werk vollends unter Wagner's frühere Inspirationen. In jeder seiner übrigen Opern hat Wagner mehr Wärme des Ausdrucks, mehr Kraft der Erfindung bewährt. Die Meistersinger, welche nach trostlosen Strecken doch wieder reizvolle Oasen enthalten — Proben von der Vollkraft des Wagner'schen Talentes — schwellen gegen Rheingold zu einem zweiten Fidelio oder Don Juan empor. Die wärmsten Verehrer des Componisten müssen die Inferiorität seiner Rheingold-Musik zugeben, sie ist als Ganzes geradezu arm, kalt und unerquicklich. Die raffinirtesten Orchester-Combinationen können nicht darüber täuschen, wie nüchtern und seelenlos aller Gesang im Rheingold ist. Dies graue declamatorische Einerlei fällt uns wie schwerer Nebel auf die Brust. Scenen, deren eigenthümlichem Charakter diese Art Musik noch allenfalls entspricht (wie die Erscheinung der warnenden Erda) und welche von einer contrastirenden Umgebung sich effectvoll abheben würden, versagen hier, weil eben Alles in denselben Farben gemalt ist. Da alle Personen im Rheingold pathetische Declamatoren sind, so krystallisirt sich keine einzige zur lebendigen Individualität, selbst in den charakteristischesten Momenten nicht. Ein solcher Moment ist z. B. der Fluch, den der beraubte, racheschnaubende Alberich gegen Gold und Götter schleudert. Wir erwarten hier ein Musikstück von leidenschaftlicher

rhythmischer Kraft und Gedrungenheit. Statt dessen entledigt sich Alberich seiner Rede mit dem salbungsvollen Pathos eines Nachmittagspredigers.

Den vortheilhaftesten Eindruck macht jedenfalls das erste Bild: die Nixen im Rheine. Da ist der Hörer noch unabgestumpft und kann sich dem eigenthümlich anregenden, ganz ungewohnten Schauspiel mit Interesse hingeben. Daß dieser Reiz weit mehr ein malerischer und poetischer als ein musikalischer sei, darüber legt man sich unter dem Eindruck des Total-Effects keine Rechenschaft, auch paßt dazu Wagner's descriptive, das Bild gleichsam nur elementarisch umfluthende Musik am besten. Je weiter, desto schwerfälliger, eintöniger, blutloser wird die Musik. Nur momentan unterbricht irgend ein geistreicher Klang-Effect das wachsende Unbehagen des Hörers. Mit rein reflectirendem Interesse bemerkt dieser allenfalls noch, wie Einzelnes musikalisch „zum Sprechen getroffen" sei: das plumpe Auftreten der beiden Riesen, der rothe Feuerschein in der (durch achtzehn abgestimmte Amboße colorirten) Schmiedescene u. dgl. Bald jedoch übersättigt und belästigt ihn solch kalte Verstandesmusik, die kein anderes Ziel kennt, als dem Ohre etwas vorzumalen. Er sehnt den Schluß herbei und verläßt das Theater in einer an physisches Unwohlsein grenzenden Nervenabspannung.

Seither kam auch die Walkyre in München ausnahmsweise zur Aufführung. Am Besuch dieser Vorstellung verhindert, muß ich mir auch jede Bemerkung darüber versagen, denn Wagner'sche Opern muß man, wie er mit Recht verlangt, in ihrem vollen scenischen Leben auf der Bühne sehen. Einzelne Stücke daraus hat Wagner in seinen Concerten (in Wien und anderwärts) selbst zur Aufführung gebracht. Als wesentliche Theile eines großen, durchaus dramatischen Organismus, entziehen sich diese Fragmente jeder nicht ganz oberflächlichen Beurtheilung. Sie auf ihren musikalischen Werth allein anzusehen, würde der Componist gewiß noch unstatthafter finden. Der eigentliche Kern ihrer musikalischen Erfindung erschien mir dürftig, ja dürftiger als in Wagner's früheren Opern. In den Nibelungenstücken ist das rein musikalische Erfinden so gut wie aufgegeben; was sie uns bieten, ist potenzirte Declamation und musikalische Decorations-Malerei. In der Technik dieser stets

meisterhaft gehandhabten Decorations-Malerei hat Wagner noch entschiedene Fortschritte gemacht. Die effectvollen Orchesterbilder im Tannhäuser und Lohengrin erblassen gegen die Farbengluth der vorgeführten Nibelungen-Scenen. Der Walkyrenritt mit seinen Peitschenhieben, Pferdegepolter und Sturmessausen überschreitet zwar die Grenzen des Charakteristisch-Schönen, aber er ist mit einer genialen Keckheit gemacht, die den Zuhörer förmlich niederwirft. In dem „Feuerzauber Wodan's“ umfluthet uns ein Meer von fremdartigen Klängen. In das fieberhafte Tremoliren der Geigen tönt das Rauschen und Pizzikiren dreier Harfen, brüllen Posaunen und Ophykleïden, klirren die hellen Rufe gestimmter Glöckchen. Fast unausgesetzt schlagen eigenthümliche, blendende Orchester-Effecte an das betroffen lauschende Ohr des Hörers. Freilich führt Wagner zu diesem Zweck einen unermeßlichen Haushalt: das ganze (namhaft verstärkte) Orchester in fortwährender, fluthender Bewegung, Streicher und Bläser in den fremdartigsten Combinationen, Posaunen und Bombardons, Paukenwirbel, große Trommel, Becken, Triangel, Glöckchen. In dem Raffinement ungewöhnlicher Klangmischungen, wie in der Wucht des materiellen Lärms scheint uns Wagner an dem Punkt angelangt, wo er nicht mehr weiter kann. Wenn wir aus diesen Fragmenten Wagner's gegenwärtigen neuesten Standpunkt abstrahiren dürfen, so steht die betrübende Wahrheit fest, daß der Componist nicht mehr anders, als mit den colossalsten Mitteln zu wirken vermag. Bewunderungswürdig ist Wagner in seinem Combinationstalent für Instrumentirung und Harmonie; neu und erfindungsreich im Rhythmus und der Dynamik. Nicht das Gleiche gilt von seiner Melodie, obwol sie im Nibelungenring „unendlich“ ist, — leider. Freilich darf man mit dem Vorwurf des Melodienmangels Wagner nicht mehr kommen, seit er in den Meistersingern so beißenden Spott darüber ausgegossen. Es kommt eben nur auf den Begriff von Melodie an. Nach unserer einfältigen Meinung ist die Melodie verschieden von Eisenfeilspänen und unser Ohr kein Magnet.

Sind wir in Bezug auf die Musik von Wagner's Tetralogie nur auf die Kenntniß von Fragmenten beschränkt, so besitzen wir hingegen einen vollständigen Einblick in deren dramatischen Verlauf.

Schon 1862 erschien darüber eine Studie von Franz Müller in Weimar. Das rasche Erscheinen dieser apologetischen Schrift hat uns nicht erstaunt. Die Compositionen Liszt's und Wagner's wirken wie Armeebefehle. Es braucht ein Werk eines dieser beiden Heroen nur zu erscheinen, und eine kleine Literatur von erklärenden Artikeln, Broschüren, Uebersetzungen ꝛc. folgt auf dem Fuß. Herrn Franz Müller's Frühgeburt hat nicht einmal so lange warten können: die Musik zu Wagner's Nibelungen war noch nicht fertig, das Textbuch (1862) noch nicht veröffentlicht, und schon hielten wir diese 118 Seiten starke „Einführung in die Dichtung Richard Wagner's" in Händen. Das Buch selbst ist geistlos und bombastisch. Das ist schlimm; aber noch schlimmer, daß das Buch nothwendig ist. Wer nicht die ganze nordische Mythologie mit allen Helden- und Göttersagen wohlgeordnet im Kopfe hat, versteht von Wagner's viertägiger Oper so gut wie nichts. Und doch soll dies „Bühnenspiel" ein Fest für das deutsche Volk sein. Welch schwerer Irrthum, es seien jene Göttersagen fortlebend im deutschen Volk, weil dessen Urahnen sie erdacht! Wagner kann in den gebildeten Kreisen leicht die Probe machen, wie viel von den Erzählungen der „Edda" seinen Verehrern und Verehrerinnen bekannt sei. Und vollends das „Volk"! Angenommen nun, dieses hole sich die vollständige Kenntniß dieser Sagen (aus Büchern, woher denn sonst?), so fehlt doch der innere lebendige Zusammenhang der Nation mit jenen alten Göttergestalten. Wir halten diese Gebilde einer mächtigen, naiven Volkspoesie hoch: im Epos. Auf der Bühne aber wollen wir Menschen vor uns sehen, lebendiges Fühlen, Denken und Handeln, das wir verstehen und das uns im Innersten bewegt. In Wagner's Lohengrin ist das Mythische des Helden schon bedenklich; seine Zwitternatur vermischt und verfälscht in den entscheidenden Augenblicken jedesmal die Motive seines Handelns. Im Nibelungenring sind die wenigen handelnden Menschen lauter Lohengrine, nicht Gott, nicht Mensch. Im Rheingold treten nur Götter und Halbgötter auf. Die Handlung spielt abwechselnd in den Fluthen des Rheins und in der Götterburg Walhalla; also unter dem Wasser und über den Wolken. Auch in den folgenden Theilen ist das unmittelbare Eingreifen der Götter in die Handlung

und ihre directe Verbindung mit den Hauptpersonen so vorherrschend, daß Siegfried, Brunhild, Hagen sich weit mehr als überirdische, denn als menschliche Wesen geben. Alle modernen Dramatiker, welche den Muth hatten, die Siegfried-Sage auf die Bühne zu bringen, waren vor allem bedacht, sie uns durch rein menschliche Motivirung näher zu rücken; sie hielten sich deßhalb an das Nibelungenlied, welches im Vergleich zu den älteren Sagen und Heldenliedern die Charaktere und Begebenheiten schon überwiegend in dramatische Bewegung setzt. Wenn Wagner im Gegensatz dazu aus der „Edda" schöpft, so heißt dies das Rad zurückdrehen. Mit Vorliebe auf rein epischen Motiven verweilend, geht Wagner den Nibelungen bis in das tiefste Dunkel ihres Ursprungs nach. Siegfried's Thaten füllen das dritte und vierte Stück; im zweiten handeln Siegfried's Eltern, im ersten die Götter, von denen diese abstammen. Man muß froh sein, daß Wagner den göttlichen Stammbaum nicht noch weiter bis zu der Kuh Andhumbla verfolgt hat, welche durch Belecken salziger Eisblöcke den Ahnherrn des Götterkleeblatts Odin, Wili und We hervorrief. Die Dichtung R. Wagner's ist, wie sein Tristan, das entschiedene Widerspiel aller Poesie. Ueberall dieser unklare Schwulst, diese kindische Laut- und Buchstabenspielerei, dieser entsetzliche kurze Hundetrab von Stabreimen! Wenn Schiller's Ausspruch, daß die deutsche Sprache für Andre dichtet und denkt, wahr ist, so muß R. Wagner offenbar von dieser Nationalwohlthat ausgeschlossen worden sein. Eine Probe mag als Randbemerkung Platz finden*. Und der Verfasser solcher

* Das zweite Stück, Siegfried, beginnt damit, daß Siegfried in „wilder Waldkleidung" zu dem hämmernden Mime eintritt; „er hat einen großen Bären mit einem Bastseile gezäumt, und treibt diesen mit lustigem Uebermuth gegen Mime an. Mime entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd: Siegfried **treibt ihm den Bären überall nach**."

Siegfried: „Hoiho! Hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friß ihn! Friß ihn,
Den Fratzenschmied!
Zu zwei komm' ich,
Dich besser zu zwicken:

Verse scheut sich nicht, unter den großen, von seinem Bayreuther „Bühnenfestspiel“ zu erwartenden Segnungen auch anzuführen: die „Rettung der deutschen Sprache von Verwilderung“!

Brauner, frag' nach dem Schwert! —
(Er prüft das Schwert mit der Hand.)
Hoi! was ist das
Für müßiger Tand!
Den schwachen Stift
Nennst du ein Schwert?
Da hast du die Stücken,
Schändlicher Stümper:
Hätt' ich am Schädel
Dir sie zerschlagen! —
Mit einem Griff
Zergreif' ich den Quark!
Wär' mir nicht schier
Zu schäbig der Wicht,
Ich zerschmiedet' ihn selbst
Mit seinem Geschmeid,
Den alten, albernen Alp!“ —

Später erscheint Siegfried mit Mime im Wald:

Siegfried: Mime, weilst du am Quell,
Dahin lass' ich den Wurm wol geh'n:
Nothung stoß' ich
Ihm erst in die Nieren,
Wenn er dich selbst dort
Mit weggesoffen!

Mime: Nach freislichem Streit
Dich zu erfrischen,
Wirst du mir wol nicht wehren?
Rufe mich auch,
Darbst du des Rathes,
Oder wenn dir das Fürchten gefällt.

Hierauf erscheint der Lindwurm (Fafner) „in der Gestalt eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurmes; er bricht durch das Gesträuch und wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor. Er stößt einen starken gähnenden Laut aus“. Dieser Lindwurm, der mit dem Schweif zu drohen, zu brüllen und Feuer zu speien hat, singt zugleich Tenor. Er beginnt, die Zähne zeigend:

„Trinken wollt' ich!
Nun treff' ich auch Fraß!“

Und wie sollen wir uns die Aufführung dieses gigantischen Werkes denken? Ein Büchlein, neu und so elegant, als man mit einer Taille von 443 Seiten sein kann, gibt hierüber Aufschluß. Es heißt: „Der Ring des Nibelungen“; ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, von Richard Wagner. Eine Oper, die genau eine halbe Woche dauert, ist eben keine alltägliche Begegnung, man muß es daher dem Dichter Dank wissen, daß er selbst mittelst eines umfangreichen Vorworts die Welt über sein wundersames Unternehmen aufklärt.

Zwei Grundwahrheiten schreiten das ganze „Vorwort“ hindurch stolzen Hauptes neben einander her. Erstens die Ueberzeugung, daß alles, was überhaupt unter dem Namen Oper besteht, werth ist, daß es zugrunde gehe, und zweitens, daß Wagner's Nibelungenring ein außerordentliches Kunstwerk sei, für dessen Vorführung keine Mühe und kein Opfer zu groß sein kann. Wagner thront in diesem Vorwort, wie Gott Vater beim jüngsten Gericht: zur Rechten stellt er die allein gerechten Wagner'schen Opern, links, für den Schwefelpfuhl, alles Uebrige.

Er nennt die Oper kurzweg „das schlechteste öffentliche Kunst-Institut“, „ein Kunst-Institut, das den Musiksinn der Deutschen tief bloßstellt und verdirbt“. „Bei der vollkommenen Styllosigkeit der deutschen Oper,“ fährt Wagner fort, „und der fast grotesken Incorrectheit ihrer Leistungen ist die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgaben geübte Kunst-

Siegfried antwortet: Eine zierliche Fresse
Zeigst du mir da;
Lachende Zähne
Im Leckermaul!
Hoho, du grausam
Grimmiger Kerl!
Von dir verdaut sein,
Dünkt mir übel;
Räthlich und fromm doch scheint's,
Du verreckest hier ohne Frist! —
Sieh dich vor, Brüller,
Der Prahler kommt! —

mittel corporativ anzutreffen, nicht zu fassen; der Autor, der auf diesem verwahrlosten öffentlichen Kunstgebiete eine ernstlich gemeinte, höhere Aufgabe zu stellen gedenkt, trifft zu seiner Unterstützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche, in keiner Schule unterrichtet, durch keinen Styl für die Darstellung geleitet, hie und da, selten — denn das Talent der Deutschen ist hiefür im Ganzen gering — und gänzlich sich selbst überlassen, vorkommen." Also: es bleibt für eine „höhere" Aufgabe, wie die Nibelungen, kein anderes Mittel, als die besten Sänger und Spieler von allen deutschen Bühnen auf Einem Punkt zu versammeln, damit sie Wagner's neuestes Werk einstudiren und darstellen.

Die außerordentlichen Segnungen, welche aus dieser Monstre-Vorstellung für die ganze musikalische Cultur Deutschlands hervorgehen müssen, schildert Wagner mit überzeugender Beredtsamkeit.

Welcher Nutzen wäre es erstens für die Künstler, „daß sie eine zeitlang nur mit Einer Aufgabe sich zu befassen hätten; durch keine hievon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in diesem Studium unterbrochen wären". „Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf Einen Styl und Eine Aufgabe ist allein nicht hoch genug anzuschlagen." Nichts kann einleuchtender sein. Bisher wurden die Künstler in der Einstudirung Wagner'scher Opern noch immer durch eingestreute Werke von Mozart, Beethoven, Weber und derlei „gewohnte Opernarbeit" „unterbrochen und abgezogen". Eine zeitlang nichts anderes als Wagner'sche Musik zu singen, müßte um so heilsamer auf unsere verwahrlosten deutschen Sänger wirken, als diese „zeitlang" offenbar eine recht lange Zeit ausmachen würde. Denn wenn die besten Sänger sich viele Monate plagen, um den dreiactigen Tristan auswendig zu lernen, so werden sie mit dem Studium einer vier Abende lang spielenden Oper gleichen Styls nicht eben schnell fertig werden. Wenn Wagner den künstlerischen Vortheil dieser Zusammenfassung aller „geistigen Kräfte" rühmt, so hat er noch zu wenig gesagt. Auch der physische Nutzen, den das unausgesetzte Probiren und Aufführen einer viertägigen Wagner'schen Oper für die Gesangskräfte hätte, kann kein geringer sein. Wir können uns nichts Stärkenderes und Gesünderes für einen Tenoristen oder eine Prima-

donna denken, als drei Abende hintereinander den Siegfried oder die Brunhild zu singen. Wenn unsere Sänger gegenwärtig schon nach einer Wagner-Vorstellung halb todt sind, so liegt das nur an der bisherigen schmählichen Zersplitterung ihrer Kräfte.

Wagner will für seine Nibelungen ein eigenes Theater gebaut haben. „Nur so wäre die scenische decorative Darstellung einzig gut und entsprechend zu erzielen", und es wäre damit dem Decorationsmaler und Maschinisten endlich Gelegenheit geboten, „ihre Kunst als wirkliche Kunst zu zeigen". Auch dieser zweite Nutzen ist einleuchtend. Wenn Maler und Maschinist wirklich all' die scenischen Kleinigkeiten leisten, welche Wagner in den vier Theilen der Nibelungen vorschreibt, dann haben sie ihre Kunst nicht blos „als wirkliche Kunst", sondern als vollständige Zauberei gezeigt.

Auch dem Orchester hat Wagner durch seine Nibelungen eine wohlthätige Reform zugedacht. Die „Bewegungen der Musiker" sind ihm nämlich „fast ebenso wehsam, als die Fäden und Schnüre der Theater-Decorationen". Die Unsichtbarkeit des Orchesters bildet einen Hauptvorzug des eigens hiezu construirten Theatergebäudes. Der Vorschlag hat den Beifall jedes Vernünftigen, falls die Ausführung sich auf mäßige Vertiefung des Orchesters, wie gegenwärtig in München, beschränkt. Ob aber ein völliger „mystischer Abgrund", wie ihn Wagner für Bayreuth projectirt, noch akustisch sein kann, muß die Zukunft lehren. Nun kommt der höchste Vortheil, der Nutzen Nr. 4, nämlich der Eindruck, den die Nibelungen-Oper auf das Publikum hervorbringen muß. Dem Publikum, das „bisher gewohnt ist, in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunstgenres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen", würde hier „ein Verständniß aufgehen, welches ihm bisher fremd geblieben, ja unmöglich sein mußte". Der Zuhörer wird jetzt „zu dem wohlthätigen Gefühl der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt, und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte". Wagner sagt hier wiederum eher zu wenig, als zu viel, da nicht etwa erst die wirkliche Nibelungen-Vorstellung, sondern schon die bloße Lectüre des „Vor-

wortes" Lichter anzündet und Dinge zeigt, von denen man zuvor keine Ahnung hatte. „Die Wirkungen auf das Allgemeine," fährt Wagner bezüglich seiner projectirten Opernvorstellung fort, „sind nicht hoch genug anzuschlagen. Es ist mir selbst oft die „Versicherung gegeben worden, daß die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines Lohengrin eine gänzliche Umkehr des Geschmacks und der Neigung im Einzelnen hervorgerufen habe, und daß der kunstsinnige damalige Director des Wiener Hofoperntheaters (Eckert) durch den glücklichen Erfolg dieser Oper sich nun ermuthigt sah, ernste und inhaltsvolle Werke des Operngenres, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmack des Publikums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg vorzuführen".

Niemand wird sich unterfangen, eine Behauptung von Richard Wagner zu bezweifeln; allein der frechen Gegner willen wäre es doch nicht unerwünscht gewesen, wenn Wagner den zweiten Satz seiner Lohengrin-Apologie durch einige stichhaltige Beispiele erhärtet hätte. Wir vermochten in unseren sehr genauen Aufschreibungen nicht eine einzige „vor dem verweichlichten Geschmack längst verschwundene" classische Oper aufzufinden, deren Wiederbelebung in Wien mit Wagner's Lohengrin auch nur im entferntesten Zusammenhang stünde. Wagner wollte vielleicht, indem er mit ausdrücklichem Hinweis auf Wien die reinigende und „umkehrende" Macht seines Lohengrin rühmt, sagen, daß dieser Einfluß sich sofort in dem Charakter der von Eckert später zur Aufführung gebrachten Novitäten aussprach. Die unter Eckert's Direction nach dem Lohengrin (19. August 1858) aufgeführten Novitäten waren: „Königin Topas" von Massé, „die Rose von Castilien" von Balfe, „Diana von Solange" von Herzog Ernst, und „Trovatore" von Verdi, dem gleich nach Eckert's Abgang auch der „Rigoletto" folgte. Ein anderer Einfluß des Lohengrin auf das Wiener Opern-Repertoire ist urkundlich nicht nachweisbar. Daß es nicht ohne Mühe und Kosten angehe, für die Nibelungen ein neues Theater zu errichten, die besten Sänger und Instrumentisten von ganz Deutschland zu gewinnen und so lange beisammen festzuhalten, bis sie die vierabendlange Oper studirt und aufgeführt haben, dies gibt Wagner bereitwillig zu. Allein er gibt auch sofort die Mittel an,

diese Schwierigkeiten zu überwinden. „Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen zur Aufbringung der nöthigen Geldmittel.“ Bei der „kleinlichen Denkungsweise“ der Deutschen ist aber nach Wagner's Meinung von einem solchen Aufruf kein Erfolg zu versprechen. Und weshalb nicht? Uns dünkt, wer hier zu kleinlich denkt, ist der Meister selbst. Angesichts der bekehrenden Kraft, die Wagner seinem Lohengrin nachrühmt, muß die Zahl der „Umgekehrten“ doch längst groß genug sein, um einige Hunderttausend Gulden für ein Werk zusammenzuschießen, das sich zum Lohengrin verhält, wie der Niagarafall zu einem Glas Wasser!

Diese vor zehn Jahren ausgesprochene Prophezeiung hat Recht behalten gegen den Zweifel des Meisters. Die kunstliebenden Männer und Frauen haben wirklich das Geld bereitwilligst zusammengebracht und Wagner konnte am 22. Mai 1872 in Bayreuth den Grundstein zu einem neuen kolossalen Theater legen, das durchaus nach seinen Angaben und eigens für sein neuestes Musikdrama construirt wird. Im Jahre 1875 soll sein aus vier Theilen bestehendes Bühnenfestspiel in diesem Theater zur vollständigen Aufführung kommen. Ja, Wagner hat Glück in allen Dingen. Zuerst wüthet er gegen alle Monarchen: ein großmüthiger König kommt ihm mit schwärmerischer Liebe entgegen und bereitet ihm eine sorgenfreie, ja glänzende Existenz. Dann schreibt er ein Pasquill gegen die Juden: das „Judenthum“ in und außerhalb der Musik huldigt ihm nur um so eifriger durch Journalkritiken und Ankauf von Bayreuther Promessen. Er beweist in einer Broschüre „Ueber das Dirigiren“, daß alle unsere Hofcapellmeister und Musikdirectoren reine Handwerker sind, denen er „nicht ein einziges Tempo“ seiner Opern anvertrauen könne: und siehe da, unsere Hofcapellmeister und Dirigenten gründen Wagner-Vereine und werben Truppen für die Schlacht von Bayreuth. Opernsänger und Directoren, deren Leistungen Wagner in seinen Schriften auf das grausamste hingerichtet, sie folgen, wo er nur hinkommt, seinen Spuren und sind von seinem Gruß beglückt. Er brandmarkt unsere Conservatorien (in dem „Bericht“ an König Ludwig) als die verwahrlosesten, zweckwidrigsten Institute: die Schüler des Wiener Conservatoriums bilden Spalier vor Richard Wagner und sammeln in der Schule für eine „Ehrengabe“

an den Meister. Nehmen wir noch den mauernerschütternden Jubel, die zahllosen Lorbeerkränze und all' die sonstigen Huldigungen hinzu, welche Wagner in Wien und anderwärts empfing — Huldigungen, wie sie Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller zusammengenommen niemals erlebt haben — so wird man zugestehen, daß zum wirklichen Dalai-Lama-Cultus nur noch ein Schritt fehlt, und daß keineswegs Mangel an Nachfrage schuld sein dürfte, wenn dieser Schritt ungeschehen bleibt.

Ohne Frage ist Wagner einer der merkwürdigsten Menschen. Schon seine erstaunliche Arbeitskraft und Arbeitslust erregt unsere bewundernde Achtung. Wie er, von den verschiedensten Unternehmungen unterbrochen, immer wieder auf die vor zwanzig Jahren begonnenen Nibelungen zurückkommt, dazwischen Flugschriften, Bücher, Opern schreibt, heute in Bayreuth den Bau anordnet, morgen in Berlin oder Wien ein Concert dafür dirigirt: das Alles gewährt ein Bild von seltener Energie und Thätigkeit. Weniger sympathisch berührt uns der geräuschvolle Pomp und der colossale Apparat, welcher für diese Nibelungen-Aufführung in Bewegung gesetzt wird. Ein musikalisches Kunstwerk, für das der Bau eines eigenen Theaters mit den abenteuerlichsten Zurüstungen nothwendig ist, hat offenbar seinen Schwerpunkt nicht mehr in der Musik. Wo aller Nachdruck auf unerhörte Aeußerlichkeiten gelegt wird, da kann man sich einiger Besorgniß für die Kraft und Gesundheit des künstlerischen Kernes kaum entschlagen. Unwillkürlich fällt uns ein Brief ein, welchen Goethe im Jahre 1808 an Heinrich von Kleist aus Anlaß der Penthesilea schrieb und worin es heißt: „Auch erlauben Sie mir zu sagen, daß es mich immer betrübt hat, wenn ich Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der auf's neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Dom Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie zurufen: „Hic Rhodus, hic salta!“ Auf jedem Jahrmarkt getrau' ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderon's Stücken der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.“ Opern mit schöner Musik wirken auch in den kleinsten

Provinztheatern, je köstlicher die Musik, desto enger kann die Bühne, desto einfacher kann die Scenerie sein. Unsere jetzigen Opernbühnen haben ohne Frage an Größe des Umfangs, an Mannigfaltigkeit der Decorationen, an Künstlichkeit und Kühnheit der Maschinerie eine Vollkommenheit erreicht, welche dem vortrefflichsten Componisten genügen dürfte. Diese Bühnen verdanken speciell den Wagner'schen Opern namhafte Bereicherung und Vervollkommnung der Bühnentechnik; umgekehrt sollte man auch meinen, daß ihnen Wagner sehr viel verdankt. Ganz im Gegentheile widmet er ihnen eine solche Verachtung, daß er öffentlich erklärt, mit seinen Meistersingern „diese Theater zum letztenmale berührt zu haben". Es dünkt Wagner ein Gräuel, in Theatern zu wirken, wo mitunter auch Opern von anderen Meistern, sogar von Meyerbeer gegeben werden. Der Aerger, den er bei jedem Anlaß darüber losläßt, streift an's Komische und erinnert frappant an eine Stelle in Alfred de Musset's satyrische Novelette „Histoire d'un merle blanc". Da sagt nämlich der Kakadu, das unverstandene Schriftsteller-Genie unter den Vögeln: „Je crois, que cette repugnance vient de ce que le public en lit d'autres que nous; cela le distrait".

Wagner baut also ein neues, ein Wagner-Theater, um fortan seine Gaben nur in ganz unberührten Gefäßen zu serviren. Zugleich gedenkt er mit seiner Bayreuther Production jenes goldene Zeitalter Griechenlands zu erneuern, wo das Theater nicht eine tägliche Unterhaltung bildete, sondern ein selten wiederkehrendes großes Volksfest, eine höchste, religiös-künstlerische Erhebung der Nation. Ob das classische Griechenthum, von welchem unsere Zeit durch eine unausfüllbare Kluft getrennt ist, sich durch das Bayreuther Theater erneuern wird, mag die Zukunft lehren; ein Unterschied wird jetzt schon Manchem aufgefallen sein. Die griechischen Bühnenspiele waren im strengsten Sinne Volksfeste, deren Besuch Jedermann unentgeltlich freistand; um hingegen die Nibelungen in Bayreuth zu sehen, muß man einen „Patronatsschein" um dreihundert Thaler lösen. Es können also nur sehr wohlhabende Musikfreunde sich auf ordentlichem Wege diesen aristokratischen Theatergenuß verschaffen. Durch den Beitritt zu einem „Wagner-Verein" erwirbt man nur die Möglichkeit, einen solchen Patronats-

schein in der Lotterie zu gewinnen. Da aber Wagner doch gern auch andere als reiche Leute in Bayreuth versammeln möchte — das ihm sonst leicht das Ansehen einer judäischen Colonie bekäme — so ist man auf das Rettungsmittel der „Wagner-Vereine“ und „Wagner-Concerte“ verfallen. Der Reinertrag dieser letzteren ist dazu bestimmt, „Patronatsscheine für unbemittelte Musiker und Kunstjünger anzukaufen“. Es hat etwas ergötzlich Charakteristisches, das Anhören des Wagner'schen „Bühnenfestspiels“ so zur förmlichen Humanitätssache erhoben zu sehen, zu einem Wohlthätigkeitszweck, für den man Concerte veranstaltet, wie bisher für Blinden-Institute oder für arme Kranke. Die Unternehmer gehen von der Ansicht aus, daß die Wallfahrt nach Bayreuth unentbehrlich sei zu dem Seelenheil junger Tonkünstler, und daß man darum in ganz Deutschland sammeln müsse für jeden solchen armen Teufel, nachdem ja, wie's im Tannhäuser heißt, „auch für ihn der Erlöser starb“. Trotzdem wird es unmöglich sein, alle Musiker, welche nicht dreihundert Thaler übrig haben, zu betheilen; man wird die „Würdigsten“ heraussuchen müssen und ohne Zweifel die Bittsteller zu diesem Behufe auf ihren musikalischen Glauben hin ansehen. So dürften denn nur die Infallibisten unter ihnen Aussicht haben, gratis die Gnadenmittel von Bayreuth zu empfangen. Mit einem Worte: das angeblich deutsche Nationalfest gehört den Reichen und jenen armen Wagner-Enthusiasten, für welche die Reichen zahlen. Das stimmt nicht zu den erneuerten „Olympischen Spielen“ und ebensowenig zu den demokratischen Velleitäten, mit welchen Wagner noch zur Stunde so gerne spielt. Diesen Zweck, den volksbeglückenden, hätte er in einem der bestehenden großen Theater viel besser erreicht, wo auch der wenig Bemittelte für einige Groschen willkommen ist.

Wenn das Bayreuther Theater auf Commando Wagner's und lediglich für seine Werke, durch Privatsammlungen bestritten, wirklich zustande kommt, wie es allen Anschein hat, so bildet diese Thatsache allein eines der merkwürdigsten Ereignisse in der gesammten Kunstgeschichte und nebenbei den größten Erfolg, den ein Componist jemals träumen konnte.

XV.

Rubinstein's Oper „Feramors".

Wer sich der Oper Lalla Rookh von Felicien David erinnert, der kennt auch die Handlung von Rubinstein's Feramors. Als Julius Rodenberg für Rubinstein die Lalla Rookh als Operntext zu bearbeiten begann, da hatten die Beiden wahrscheinlich keine Ahnung davon, daß in Paris Michel Carré und Felicien David mit dem gleichen Unternehmen nahezu fertig waren, und daß dem französischen Werke die unbestreitbare Priorität auch an deutschen Bühnen zu statten kommen würde. Ein Jahr nachdem Lalla Rookh von Felicien David in Paris mit großem Erfolge debütirt hatte, kam Rubinstein's Oper, Feramors umgetauft, 1863 in Dresden zur ersten Aufführung, um bald darauf vom Repertoire wieder zu verschwinden. Der französische wie der deutsche Bearbeiter folgten genau Thomas Moore's Erzählung von der Brautfahrt der Prinzessin Lalla Rookh (wörtlich Tulpenwange), welche ihrem noch unbekannten Verlobten, dem König der Bucharei, entgegenreist. Auf dieser Reise gewinnt der Sänger Feramors (im französischen Textbuche Nureddin geheißen) durch seine Kunst und Liebenswürdigkeit das Herz der Prinzessin, welche glücklicherweise am Vermählungstage erfährt, daß der Sänger und der königliche Bräutigam eine und dieselbe Person sind. Der Stoff bietet reichliche Gelegenheit zu lyrischer Ausbreitung der Musik bei empfindlichem Mangel an dramatischer Lebendigkeit und Steigerung. Die dürftige Handlung mit ihren passiven, wenig individualisirten Trägern verfällt aus Mangel an kräftigen Contrasten einer bedenklichen Monotonie. Die Prinzessin und Feramors sind die einzig wichtigen Personen der Oper, welche einem langen sentimen-

talen Duette dieser Beiden gleichsieht; die Nebenfiguren erregen keinerlei Interesse. Der deutsche wie der französische Librettist hat die Nothwendigkeit gefühlt, dem fürstlichen Liebespaare ein munteres Seitenstück zu geben, damit doch ein Hauch von Komik die elegische Grundstimmung durchziehe. Die naive Zofe der Prinzessin, Hafisa, und ihr verschmähter Anbeter, der wichtigthuende Großvezier Falladin, sollen diese Retter in der Noth sein; leider ist es Rodenberg nicht gelungen, sie wirksam zu individualisiren, die Versuche dazu versiegen in schüchternen Anfängen. Ein ganz überflüssiger Lückenbüßer ist Chosru, ernsthafter Gesandter und erhörter Liebhaber Hafisa's. Der französische Librettist hat wohl daran gethan, diesen Chosru gänzlich zu unterlassen und dafür in den beiden heiteren Figuren (Mirza und Kadi Baskir) das komische Element etwas stärker zu betonen. Das Textbuch zu Feramors zieren wohlklingende Verse und eine blühende Diction, wie dies von Julius Rodenberg nicht anders zu erwarten war; in theatralischer Zweckmäßigkeit ist das französische Libretto überlegen. Letzteres schreitet etwas rascher vorwärts und faßt in zwei Acten dieselbe Handlung zusammen, welche Rodenberg übermäßig retardirend in drei auseinanderzieht.

Eine Vergleichung der Rubinstein'schen Oper mit jener von Felicien David bringt in frappantester Weise zur Anschauung, welch unwiderstehlich bestimmenden Einfluß ein Textbuch auf die Gestaltung der Musik üben kann und übt. David und Rubinstein, von Haus aus so verschiedene Naturen, sie sind hier durch das gleiche Libretto zu musikalischen Zwillingsbrüdern geworden. Die gleiche Handlung hat ihnen dieselben musikalischen Vorzüge und Schwächen gleichsam dictirt, und diese Vorzüge und Schwächen entfalten Beide genau an denselben Stellen der Oper. Die Lichtseite ist die der zarten exotischen Lyrik, der Stimmungsbilder, der Situations-Malerei mit stark aufgetragener Localfarbe. Das tiefe Gebrechen beider Opern wurzelt in ihrem Mangel an dramatischem Leben. Dieser Mangel ist ein fundamentaler und beinahe so viel wie ein Todesurtheil. Im Ganzen ist Rubinstein's Oper kräftiger, die von Felicien David feiner und abgerundeter. Die Höhepunkte der Rubinstein'schen Partitur überragen ohne Frage jene des Franzosen, ihr Glanz spiegelt

ein viel intensiveres, reicheres Talent; hingegen herrscht in David's Leistung ein schöneres Gleichmaß und zwischen ihren schwächeren Momenten und ihren besten kein so großer Abstand wie bei Rubinstein. Darum hinterläßt Lalla Rookh schließlich doch einen günstigeren, vornehmeren Eindruck als Feramors. Schwerlich dürfte der Rubinstein'schen Oper kaum ein so langes Leben auf deutschen Bühnen beschieden sein, wie das noch unversehrt an der Opéra Comique fortglimmende der Lalla Rookh.

Wie Felicien David unter den Franzosen, so ist Rubinstein unter den deutschen Componisten der Pächter des musikalischen Orients. Nur daß dieser die einzige, eng begrenzte Domäne von David's Musik bildet, während Rubinstein's Talent viel weiter hinausreicht und auch auf europäisch-abendländischen Boden zahlreiche schöne Blüthen treibt. Rubinstein besitzt die weit stärkere und vielseitigere Begabung, ja diese Vielseitigkeit in allen Formen und Gattungen der Musik gehört zu seinen charakteristischen Eigenschaften, wie die Einseitigkeit und der enge Horizont zu jenen Felicien David's. Von David's Werken haben nur die Wüste und Lalla Rookh sich zu erhalten vermocht, eben weil in diesen seine Specialität als musikalischer Orientalist den Ausschlag gab. Nicht das ganze Talent Rubinstein's, aber doch eine seiner schimmerndsten Seiten liegt gleichfalls in dem Anklingen orientalischer Musikweise. Diese Lieblingsneigung für exotische Melodik, Harmonik und Instrumentirung hat ihn offenbar zu dem undramatischen Stoffe des Feramors hingetrieben. Wer kennt nicht Rubinstein's schönstes Lied: „Ach, wenn es doch immer so bliebe!" und seinen Asra? Sie sind von Rubinstein's Werken am meisten populär geworden, und wirklich stempelt jener Freiligrath'sche Zug darin sie zu seinen originellsten. Kleinen Liedern verleiht dieses exotische Element einen großen Reiz, ganzen Opern hingegen eine erkältende Monotonie. Die melancholischen Doppeltriolen und Moll-Dreiklänge des Asra lassen uns nicht los im Feramors. Opern gehören aber „zum Stamme Jener, welche sterben", wenn sie dergleichen lieben.

Auch in Rubinstein's erster Oper: Die Kinder der Haide, spielten nationale orientalisch-slavische Weisen eine hervorragende Rolle, sie waren mäßig angebracht und an rechter Stelle. Alle

Zigeunerscenen wirkten packend in dieser Oper, sie documentirten ein frisches, energisches Talent, freilich auch ein bedenkliches Ueberwiegen der musikalischen Localfarbe, der nationalen Charakteristik über das eigentliche Seelenleben, über den Ausdruck des rein Menschlichen. Als musikalisches Kunstwerk bezeichnet Feramors einen Fortschritt; er ist übersichtlicher, sauberer in der Form, ohne verletzende Uebertreibungen im Ausdruck, ungleich feiner in der Instrumentirung. Aber dramatischer waren die Kinder der Haide; mit theilweisen Aenderungen im dritten Act und radicaler Umarbeitung des vierten wären sie heute noch eine lebensfähige Oper. So große technische Fortschritte der Componist im Feramors gemacht, einen Grundmangel der Rubinstein'schen Musik finden wir auch hier wieder aus den Kindern der Haide. Es ist der Mangel an Herzenswärme, an überzeugender Kraft in allen Scenen, wo nicht die Musik in fremden Sprachen, sondern das Herz in seiner eigensten Sprache reden soll. Da bleibt uns Rubinstein überall das letzte Wort schuldig, oft noch mehr als das; er wird mitunter geradezu flach und conventionell. Noch eine andere Eigenthümlichkeit Rubinstein's finden wir in Feramors wieder: daß die Musik an Schwung und Gehalt gegen das Ende immer mehr abnimmt. Man weiß, wie Rubinstein in allen seinen größeren Werken mit ganzer Kraft, gleichsam zum höchsten Fluge einsetzt, um im Verlaufe immer mehr herabzusinken. Für ein dramatisches Werk ist diese an sich nicht glückliche Eigenschaft doppelt gefährlich, da verlangen wir Erhebung, Steigerung, bedeutende Culminationspunkte und lassen uns allenfalls einen unbedeutenderen, gleichsam nur präludirenden Anfang gefallen. In Feramors ist der erste Act weitaus der beste, der zweite geringfügiger, der dritte am dürftigsten.

Die ganze Exposition ist vortrefflich. Man kann einer Handlung nicht besser den Boden bereiten, als Rubinstein es hier thut. Wie eine stimmungsvolle Landschaft breitet sich die Musik aus: farbenglühende Vegetation, betäubender Duft, taghеller Mondschein. Alles harrt erwartungsvoll der Menschen, welche nun handelnd auftreten, Glück und Schmerz hier durchleben sollen. Beinahe verwinzigen sich die Hauptpersonen im ersten Acte zur bloßen Staffage der Landschaft.

In die Herrschaft theilen sich Orchester, Chor und Ballet. Die Chöre klingen frisch und charakteristisch, die Balletmusik gehört zu dem Schönsten, was in diesem Fach geschrieben wurde. Nichts Zarteres, Eigenthümlicheres kann man sich denken, als den „Lichtertanz" der Bajaderen, mit seiner langsamen Klage in D-moll, aus welcher die hinreißende Melodie in A-dur als Trio auftaucht, wie ein silberweißer Schwan aus dunklen Fluthen. Wie dann in die Reprise des D-moll-Satzes die Stimmen Lalla Rookh's und Hafisa's sich verflechten („Fahret wohl, ihr bunten Flammen") und in schön getragenem, mächtig steigerndem Gesang das Ganze krönend abschließen — das ist genial gemacht und in der Ausführung eines großen Meisters würdig. Die unbedeutende Arie Falladin's, welche einige unglückliche Anläufe zur Komik versucht, und die viel zu breit ausgesponnene, in ihren mystischen und religiösen Anspielungen jedem Publicum ganz unverständliche Erzählung des Feramors wirken etwas abkühlend, aber glücklicherweise ist das Finale nicht fern, welches ungemein hübsch angelegt und durchgeführt ist. In den aufgeregten Chor (Streit zwischen Falladin, Feramors und dem Volk) tönt plötzlich die Stimme des Muezzin, der vom Minaret zur Abendandacht ruft. Dazu tritt zuerst das psalmodirende Gebet des Volkes und hierauf in sinnreicher Combination das Liebesgeflüster zwischen Feramors und der Prinzessin, die verliebten Werbungen Falladin's und Chosru's um Hafisa, immer nach einigen Tacten refrainartig durch den Unisonoruf: „Allah il Allah!" unterbrochen. Das Ganze klingt sehr stimmungsvoll pianissimo aus.

Dieses Finale gehört zu den glücklichsten Eingebungen Rubinstein's und entläßt den Hörer beim Fallen des Vorhangs mit einem überwiegend günstigen Eindruck. Ach, wenn es nur immer so bliebe! Aber die Handlung, die dramatische Bewegung, die man nach dem blos exponirenden ersten Act nun mit Recht erwartet, bleibt aus; es bleibt Alles in zärtlichen Empfindungen stehen und stocken, die Musik wird immer eintöniger, matter, unlustiger. Gleich die erste Arie der Prinzessin ist zwar schön instrumentirt, aber von unbedeutender melodischer Erfindung; Verse, die an das tiefste Gefühl des Tondichters appelliren („Auf dem Haupt die gold'ne Krone und in der Brust ein brechend Herz"), werden hier

ziemlich conventionell erledigt. Mißrathen ist das folgende Duett zwischen der Prinzessin und Hafisa. Nach Art des Frauenduetts im Freischütz soll es den pathetisch sentimentalen Gesang der Heldin mit den neckischen Scherzen ihrer Zofe vereinigen, aber das verdrießliche tiefe Gemurmel der Letzteren läßt den Hörer an alles Andere eher denken, als an muthwillige Heiterkeit. Ungleich erfreulicher wirkt das folgende Liebesduett zwischen Fahladin und Hafisa, allerdings mehr durch seinen absoluten melodischen Reiz, als durch die spärliche Charakteristik. Es folgt ein langes Liebesduett zwischen Feramors und Lalla Rookh, das einige glückliche, zarte Momente enthält, im Ganzen aber doch mehr Anwendung äußerer Ausdrucksmittel als wirklichen Ausdruck verräth. Gerade die als Culminationspunkt beabsichtigte Stelle: „O Liebe, du lohnst nun der Seele Erdenhaft", bleibt tief unter unseren Erwartungen und unter ihrer Aufgabe. Daß Rubinstein in dem sich anschließenden Finale viel Orchesterlärm zu Hilfe nimmt, kann ihm kaum verargt werden, auf die lange schmachtende Nachtigallen-Herrschaft mag ihm ein ausgiebiges Getöse selbst wohlgethan haben. Was wir aber einem Componisten von seinem Talent verargen, sind banale Themen, wie Feramors' B-dur-Melodie: „Der Menge Droh'n und Toben", welche das musikalische Stammkapital des ganzen Finale bildet.

Ziemlich ermüdet gelangt der Hörer an den dritten und letzten Act, welcher die längst errathene Lösung des Räthsels ungebührlich retardirt und den Schluß durch lauter unmotivirte Lückenbüßer hinausdehnt. Zu diesen Lückenbüßern gehören das Liebesduett zwischen Chosru und Hafisa und die Schleier-Arie der Letzteren, beides ganz unbedeutende Musikstücke ohne jegliche Berechtigung an dieser Stelle. Auch die große Scene und Arie der Prinzessin sagt uns dramatisch wie musikalisch nichts Neues und wirkt hier, dicht vor dem Ausgang, doppelt ermüdend. Einige Erquickung wird dem Hörer hierauf durch den charakteristischen Frauenchor: „Auf dem Spiegel blauer Wogen" und den frischen, rauschend instrumentirten Marsch in C-dur. Es erscheint der König, gibt sich der Prinzessin zu erkennen, umarmt sie, läßt aber noch keineswegs den Vorhang sinken, sondern wird neuerdings sehr redselig über seine Gefühle, wozu er sich obendrein die Tonart As-dur aussucht. Bei der

Wiener Aufführung war dem guten Manne glücklicherweise etwas früher das Wort entzogen und das Ende der Oper durch zweckmäßige Striche um einige Minuten beschleunigt.

Das Publicum, welches den Componisten nach dem ersten Act hervorrief, wurde im Verlaufe des Abends immer kühler und gleichgiltiger, man konnte die Langweile auf allen Gesichtern lesen. Nach dem dritten Acte gab es keinen Zweifel mehr über den Mißerfolg des Feramors. Wenn das Werk eines berühmten, persönlich anwesenden Componisten, der überdies gerade in Wien sich eines enthusiastischen Cultus erfreut, so klanglos zu Boden fällt, dann darf man die Lebensfähigkeit dieses Werkes wol bezweifeln. Wie gesagt, liegt die gute Hälfte der Schuld im Textbuche; dasselbe ist eine blumenbekränzte, wohlzubereitete Grube, in welche jeder Componist hineinfallen müßte. Daß Rubinstein rascher und tiefer stürzte, als es bei seinem Talente nothwendig und voraussichtlich war, das ist freilich wieder seine Schuld, die Schuld seines flüchtigen, kritiklosen und unausdauernden Arbeitens. Trotz alledem that uns der Fall des Feramors aufrichtig leid, einmal wegen seiner zahlreichen großen Schönheiten, die wir ungern der Vergessenheit würden anheimfallen sehen, sodann ob des gesunden musikalischen Princips, das die ganze Composition beherrscht. Sie ist durchweg musikalisch empfangen und ausgetragen; das Gesetz selbstständiger musikalischer Schönheit, faßlicher Melodie und übersichtlicher Form, ohne welches wir uns wol ein Recitativ oder eine „Scene", aber keine ganze Oper denken können, ist überall und zwanglos eingehalten. In der Musik zu Feramors herrscht vollkommene Eurhythmie der Theile im Großen wie im Kleinsten, und die besten Nummern bilden, selbst abgezogen von dem Texte, ein musikalisch klares, befriedigendes Ganzes. Rubinstein hat mitunter sogar die ältere Form der Arie mit Repetition des ersten Theiles nach dem Mittelsatze (Arie der Prinzessin im zweiten Act) und des Strophenlieds (Hafisa im dritten Act) nicht verschmäht. Der musikalische Gedanke liegt bei ihm in den Singstimmen, nicht im Orchester. Wo die Form durchbrochen, zerstückelt erscheint, wie in Feramors' erster Erzählung, da bringt die dramatische Anlage des Textes den Wechsel der Ton- und Tactarten, des Rhythmus &c. mit sich. Eine „Auflösung der Form" ist da nur in

dem Sinne vorhanden, wie sie auch in einzelnen dramatischen Scenen Mozart's, Gluck's, Weber's vorkommt. Heutzutage fehlt es einer halbwegs bedeutenden Opernnovität niemals an einem oder mehreren Kritikern, welche behaupten, sie sei ein Ausfluß aus R. Wagner's Styl und Principien. Auch von Feramors wurde das gesagt. In Wahrheit könnte der Feramors Note für Note componirt sein, ohne daß je ein Richard Wagner gelebt hätte; wenn man Anklänge an andere Meister finden will, so wird man welche an Meyerbeer, an Gounod, vielleicht auch an Schumann finden, aber von Wagner's „Musikdrama" ist Rubinstein's Oper durch eine unübersteigliche Kluft getrennt. Ich halte übrigens Rubinstein für das größere musikalische Talent, wenngleich Wagner als dramatischem Componisten eine ungleich höhere culturhistorische Bedeutung zukommt.

XVI.

Johann Strauss als Operncomponist.

Kaum hat man je in Wien das Theater so überfüllt, das Publicum so gespannt gesehen, wie bei der ersten Aufführung der dreiactigen Operette Indigo von Johann Strauß (1871). Indigo ist ein erster Versuch auf dem Gebiete der Oper, aber der ihn gewagt, ist ein Mann von europäischem Rufe und einer der populärsten Lieblinge Wiens. Ein Vierteljahrhundert ist verflossen, seit der „junge Strauß" an der Spitze eines eigenen Orchesters als Walzer-Componist auftrat. Seitdem hat er, unermüdlich für den musikalischen Bedarf des Carnevals sorgend, die unglaubliche Anzahl von dreihundert Werken geliefert. Lauter Tanzmusik. Es ist dies ein kleines, ja kleinstes Feld, auf welchem auch der Dilettant sich mühelos anbaut; aber auch hier unterscheidet sich sofort die blos nachahmende Fertigkeit von der angeborenen, schöpferischen Kraft. Man darf behaupten, daß Strauß auch ohne den Namen seines Vaters seine rasche, glänzende Carrière gemacht hätte. Gerade in seinen ersten Compositionen (Liebeslieder, Johanneskäfer ꝛc.) trat sein reizendes melodisches Talent am auffallendsten hervor und übte eine bezaubernde Gewalt. Dabei erwies sich Strauß fein und pikant in der Instrumentirung, sinnreich in harmonischen und rhythmischen Einfällen, sogar ein bischen reformatorisch in Erweiterung der zu eng gewordenen alten Formen. „Keine Gattung," sagt Goethe, „ist geringzuachten; jede ist erfreulich, sobald ein großes Talent darin den Gipfel erreichte." Alt-Strauß und Lanner waren solche große glänzende Talente, und in der genialen Beherrschung

ihres kleinen Gebiets hoch überlegen unzähligen „ernsthaften“ Componisten, deren in Schweiß gebadete Messen, Symphonien und Sonaten niemals eines Menschen Herz erfreut haben. Von dem jüngeren Johann Strauß gilt dasselbe; das fröhliche Scepter seines Vaters fiel ihm unwidersprochen zu, ja sein Beispiel und Name vermochte überdies noch das schlummernde verwandte Talent in zwei Brüdern zu wecken, so daß die drei jungen Strauß bald die gesammte tanzende Welt beherrschten — „soldats sous Alexandre, et rois après sa mort“.

Durch diese Verhältnisse war das Talent Johann's (des begabtesten der drei Brüder) von allem Anfang fraglos auf eine streng-begrenzte Bahn, die der Tanzmusik, gewiesen und auf derselben in ununterbrochener, aufreibender Thätigkeit festgehalten. Vielleicht wäre dieses Talent auch in höheren Kunstsphären heimisch und stark geworden, wenn es sich früh hätte auf größere Aufgaben werfen und durch tiefere Studien kräftigen können. Allein wer 25 Jahre in der Tanzmusik gelebt, ausschließlich und in enormen Quantitäten Tänze componirt hat, der vertauscht später nur schwer dieses Feld und selten ungestraft. Seit einigen Jahren machte sich überdies in den Strauß'schen Novitäten eine unverkennbare Erschöpfung seines Talentes bemerkbar; sie wurden matt, gekünstelt, raffinirt, reminiscenzenreich und fielen — mit einer einzigen glänzenden Ausnahme — gegen seine älteren Sachen ab. Diese Ausnahme ist die berühmte Walzerpartie: „An der schönen blauen Donau“, deren Reiz und Erfolg in der Rückkehr zu der ländlerartigen Einfachheit des alten Strauß-Lanner-Styles, bei engstem Anschmiegen an österreichische Volksweisen wurzelt. Der Erfolg der Donau-Walzer vermochte aber die Ermüdung und Uebersättigung nicht aufzuhalten, welche sich in Strauß lange vorbereitet und ihm die Tanzmusik nahezu verleidet hatte. Er mußte fühlen, daß nicht blos die Freude am Walzer, sondern auch seine verschwenderisch ausgebeutete Erfindung zu versagen anfing. Das ist kaum die richtige Verfassung, in welcher man plötzlich Operncomponist wird. Ich bekenne unverholen die Besorgniß, mit welcher ich Strauß' erster Oper entgegensah. Ein Schilderer von Stillleben und Thierstücken, der plötzlich Historienmaler wird, eine Dichter-Specialität im Epigramm oder Sonett,

welche sich ans Drama wagt: sie haben schwerlich einen grelleren Uebergang, eine schwierigere Stellung. Die Einseitigkeit, in welche das ganze musikalische Denken eines durch Jahrzehnte thätigen specifischen Tanzcomponisten geräth, hat kaum eine Analogie in den übrigen Künsten. Er kommt aus dem hüpfenden Rhythmus, der knappen strengen Symmetrie, der populären sinnlichen Wirkung niemals heraus. Mag er sich noch so sehr bemühen, diese Fesseln abzustreifen, sie werden doch wie neckende Castagnetten überall wieder durchklingen. Wenn wir unsere geistigen und körperlichen Thätigkeiten aus dem psychologischen Gesetze mehr oder minder unbewußter Gewohnheit ableiten, wenn wir, noch weiter gehend, mit dem geistreichen Physiologen Dr. Hering sogar die Gewohnheiten des Vaters im Sohne noch mitbestimmend und fortwirkend annehmen, so begreift sich die Gebundenheit des musikalischen Denkens und Schaffens in einem geborenen Tanzcomponisten wie Johann Strauß. Diese Macht angewöhnter Tanzrhythmen wird es dem Walzercomponisten schwer machen, bei der Composition eines Gedichtes zunächst auch nur den Punkt zu finden und festzuhalten, auf welchem seine stets freischweifende Phantasie sich sammeln und in das Wort einströmen kann. Es scheint, daß die Walzer „An der schönen blauen Donau" in Strauß diesen Uebergang vermittelt, vielleicht sogar die Idee zur Operncomposition in ihm geweckt haben. Sie sind nämlich gesungene Walzer, für Männerchor mit Orchester-Begleitung geschrieben. Daß sie allenthalben ohne Text gespielt werden und den Gesang in keiner Weise vermissen oder nur vermuthen lassen, konnte freilich wieder bedenklich stimmen. Indessen, es bedurfte nur noch eines muthigen Schrittes weiter. Diesen Schritt vollbrachte Strauß mit seiner Oper Indigo. Es ist Strauß'sche Tanzmusik mit untergelegten Worten und vertheilten Rollen. Einen heiteren oder auch nur behaglichen Text kann Strauß in gar keiner anderen Form denken, als in der des Walzers oder der Polka. Alle schnellen oder mäßig beschleunigten Tempi im Indigo fallen in diese Rubrik; ja selbst in manchen der sentimentalen Nummern entdeckt ein schärferes Auge verschämt verschleierte Tanzmelodien. Wo sich ein Allegro oder Allegretto zeigt, da schiebt der Walzerkönig den Operncomponisten ohne Umstände beiseite;

dabei macht er aber seine Sache sehr gut, so gut, daß die Füße und Füßchen der Hörerschaft unter den Sperrsitzen toll zu werden beginnen. Als mitten in der Ouvertüre solch ein rattenfängerisches Polka-Thema auftauchte, geschah das Unerhörte, daß die Galerien jetzt schon in jubelnden Beifall ausbrachen: die Leute träumten sich offenbar im Volksgarten. Gleich in der Introduction des ersten Actes folgt dem (nichts weniger als originellen, aber wohlklingenden) Allegretto eine unverfälschte Polka („Der Bajaderen Wahlspruch sei"). In der hübschesten Nummer der Oper, dem Terzett im ersten Acte, mündet das einleitende Andante gleich in ein Polka-Motiv („Dort an der blauen Donau") und schließt mit einem echt Strauß'schen allerliebsten Walzer: „Ja, so singt man!" Das erste Lied des Eselstreibers ist eine maskirte Polka, sein zweites im Refrain („Nur Esel") ein unmaskirter Walzer von zweideutigster Herkunft. Das Lied des Narren in B-dur schleppt sich in seiner ersten Hälfte („O ihr Thoren") zäh und monoton hin, schließt aber mit einer Polka, deren Abstammung von einer sehr populären Ahnfrau, Namens „Pechpolka", wenn ich nicht irre, durch allgemeinen Applaus agnoscirt wurde. Die incorrecte Declamation des Textes erregt in dieser Nummer, und in noch mancher anderen, den entschiedensten Verdacht, daß die Melodie früher da war, als der Text. Eine Polka („Weh', ich bin verloren") bildet das Finale des ersten Actes; der Räuberchor in F-dur und Toffana's Zank-Ariette im zweiten Acte sind demselben Geschlechte angehörig, nur leider nicht Zierden desselben. Fantasca's Trinklied ist ein unverblümter Strauß'scher Walzer und keiner von den besten. Blicken uns aus allen schnellen Tempi die bekannten freundlichen Züge des „Walzerkönigs" entgegen, der seine unwiderstehliche Geige auch in der Oper handhabt, so sehen wir ihn eigenthümlich zaghaft, fast verlegen vor allen ernsteren, sentimentalen Nummern stehen. Da findet Strauß an nichts Eigenem anzuknüpfen und verfällt leicht allgemeinen Phrasen ohne bestimmtes Gepräge oder auch Reminiscenzen. Was an diesen ernsteren Nummern für die mangelnde Tiefe und Originalität einigermaßen entschädigt, ist ihre Sangbarkeit und Natürlichkeit, die fast naive Unschuld, mit welcher der Componist daran geht. So machten manche dieser Gesangstücke, wie die G-dur-Ballade Fan-

tasca's, der Frauenchor an die Sterne und dergleichen, einen zwar nicht bedeutenden, aber harmonischen Eindruck. Strauß verdient das aufrichtigste Lob dafür, daß er weder Meyerbeer noch Richard Wagner nachäfft, nicht durch raffinirte Modulationen und Dissonanzen sich künstlich zu strecken sucht, sondern lieber als ein natürlich empfindender, gut musikalischer Mensch von anständiger Mittelgröße einhergeht. Die Singstimme behandelt Strauß meistens schonend, angemessen und wirksam, das Orchester sehr brillant und wenigstens nicht zur Unzeit lärmend. Ansprüche an jene polyphone und contrapunktische Kunst, welche aus den Themen erst den rechten höheren Gewinn zu ziehen lehrt und den Meister des Satzes dahin bringt, daß er nicht am Ende steht, wenn die Melodie zu Ende ist — sie entfallen gegenüber einer Operette, welche lediglich durch anmuthige Melodien und beflügelten Rhythmus zu wirken beabsichtigt. Und diese Eigenschaften muß man dem Werke nachrühmen. Insbesondere ist es der starke rhythmische Zug, der die Melodien des Indigo bald allenthalben populär machen wird.

Fragt man nach der dramatischen Kraft und Begabung des melodienreichen Componisten? In der Musik zu Indigo ist von specifisch dramatischem Talent wenig zu verspüren. Der Dichter dieses heillosen Librettos gibt freilich dem Componisten keine Charaktere, nicht einmal mögliche Wesen, sondern ausgestopfte Puppen, die kein Ziel und keine Vernunft haben, deren einziges Pathos der Unsinn und deren einziger Witz die lerchenfelderische Aussprache ist. Dieses in der Handlung armselige, im Dialog beleidigend platte und gemeine Libretto wird den Erfolg der Operette überall empfindlich schädigen. Ein Mann von dem Namen und Talent eines Johann Strauß hätte sich lieber gar nicht dazu hergeben sollen. Diese Fantasca, die abwechselnd wie eine Amazonen-Königin und wie eine Wäscherin vom Thury spricht, dieser König Indigo und sein Oberpriester — geistlose Copien von Offenbach's König Bobêche und Kalchas — die als Räuber verkleideten Odalisken ꝛc. können das Talent eines Componisten nur lähmen, nicht anregen. Und wenn das Alles sich noch rasch abspielte! Aber diese „Operette" währt gegen vier Stunden! Der ganze dritte Act (der auch musikalisch tief unter die beiden ersten sinkt) besteht aus lauter Lückenbüßern,

die mit der Handlung gar nicht zusammenhängen und die Geduld der Zuschauer auf die Folter spannen. Der Componist scheint beim Niederschreiben dieses Actes die unausbleibliche Mißstimmung des Publicums geahnt zu haben; er bringt am Schlusse schnell alle hübschen Tanzmotive der Oper nacheinander wieder zum Vorschein, gesungene „Pièces justificatives“ für diesen bedenklichen Ausgang. Die Sünden des Textbuches suchte man durch eine wahrhaft blendende Ausstattung gutzumachen. Für Strauß kann es aber doch nicht gerade eine Ehre sein, Musik zu schönen Kleidern zu schreiben. Durch seine frische, lebhafte Musik vermöchte sich Indigo auf dem Repertoire zu erhalten. Ob sich nachträglich das Libretto so gründlich werde waschen und färben lassen, daß es die Musik nicht entstellt, steht dahin; ich fürchte, dieser Indigo ist echtfärbig.

Auf den Indigo hat Johann Strauß noch zwei komische Opern folgen lassen, welche viel Beifall fanden: Der Carneval in Rom (1873) und Die Fledermaus (1874). Zu beklagen ist auch bei diesen beiden die schlechte Beschaffenheit der Textbücher. Indigo war vollständig in Wien gekocht und zwar von so vielen mit und gegen einander arbeitenden Köchen, daß man gar nicht weiß, wer eigentlich für das Machwerk verantwortlich sei. Die beiden später genannten Opern hingegen sind nach französischen Originalen bearbeitet; der Carneval nach Sardou's anmuthigem und rührendem Schauspiel Piccolino, die Fledermaus nach der ergötzlichen Posse Le Réveillon von Meilhac und Halévy. Es gehörte schon einige Kunst dazu, zwei gute französische Theaterstücke so gründlich jedes geistreichen und anmuthigen Reizes zu entkleiden und in die Trivialität des Wiener Vorstadtwitzes herabzuziehen. Im komischen Singspiel hängt die Wirkung des Ganzen noch viel enger mit dem Libretto zusammen, als in der Großen Oper, — Strauß wird in diesem Punkte wählerischer vorgehen müssen. Es ist doch schade um seine hübschen lustigen Melodien! Und daran ist kein Mangel im Carneval von Rom, wie in der Fledermaus, wenngleich die melodische Erfindung hier nicht mehr ganz so reich quillt wie im Indigo!, für welchen offenbar ein ganzes Füllhorn aufgesparter, disponibler Tanzmotive umgestürzt worden ist. Hingegen zeigen sich Fortschritte des Componisten nach Seite der tech-

nischen Gewandtheit und des Theatereffects, namentlich in der Fledermaus, welche doch mindestens eine zusammenhängende Handlung hat. Voll hübscher Einfälle, tragen aber trotzdem beide Opern den Charakter von großen Potpourri's aus Walzer- und Polkamotiven. Wir beobachten hier die interessante Thatsache, wie ein in bestimmten, engbegrenzten musikalischen Denkformen eingewohnter Componist dieselben auch an ungehörigem Orte nicht los wird, d. h. wie er auch seine Opern aus offenen oder versteckten Tanzmelodien zusammensetzt. Die Gewohnheit seiner ganzen künstlerischen Carrière bringt es ferner mit sich, daß er auch für diese Art melodischer Erfindung keinen langen Athem hat, sie niemals breit und behaglich ausführt, sondern immer rasch wieder abspringt zu einem neuen Motiv. Wie der Walzer oft dramatisch behandelt werden kann, zeigt uns das erste Finale aus Marschner's Hans Heiling, das zweite aus Gounod's Faust, endlich in einem kleineren, bescheidenen Genre das zweite Finale aus Lecoq's Madame Angôt. In allen drei Fällen ist die Walzermelodie dramatisch gefordert; von allen drei Componisten wird sie breit ausgesponnen, durch Zwischensätze, welche sich dem Dialog dicht anschmiegen, flüchtig unterbrochen, dann wieder aufgenommen und in immer höherer Steigerung zu Ende geführt. Es ist in allen drei Opern das einzige vorkommende Walzermotiv. Die Strauß'schen Operetten überhäufen den Hörer von Anfang an mit so vielen gesungenen Walzer- und Polkathemen, die kaleidoskopisch einander drängen, daß, wenn wirklich einmal ein Walzer an berechtigter Stelle erscheint (wie der sehr hübsche in dem Ball-Finale der Fledermaus), er weitaus nicht den Effect macht, welchen er, wohlaufgespart, in einer anderen Oper machen würde. Es ist eine Täuschung, zu glauben, es komme nothwendig durch den Walzer ein rascher, dramatischer Zug, eine vorwärts treibende Kraft in die Opernmusik. Der Walzer ist lyrisch, nicht dramatisch; er hat keinen dialektischen Fortgang, sondern beharrt im Gleichmaß des Rhythmus, der Stimmung, kehrt wie ein Kreis stets in sich selbst zurück. Wo demnach die Situation sich verändert, fortschreitet, wo erzählt, gehandelt wird, da bewirkt das wiegende Walzertempo vielmehr einen lästigen Stillstand als eine forttreibende Bewegung. Auch gibt es einen Unterschied zwischen vornehmen, ausdrucksvollen

Gesangsmelodien „in Walzertempo", und jenen mehr für die Geige als für den Gesang geeigneten Wiener Walzerthemen, deren zuckender, juckender Geist doch eigentlich nur im Tanzsaal eine legitime Herrschaft ausübt. So sehen wir denn in den drei Operetten von Strauß ein unstreitig glänzendes Talent außerhalb seiner rechten Sphäre. Daß jene immerhin noch besser, weil musikalisch erfindungsreicher sind, als die meisten übrigen Wiener Producte dieser Gattung, sei zugestanden, aber mit dem dramatischen Leben und Esprit der besseren Stücke von Offenbach oder Lecoq halten sie keinen Vergleich aus. In theatralischer Composition sind eben die Franzosen in ihrem eigensten Element, geradeso wie Strauß in der Tanzmusik. Als das Beste, was der jüngere Strauß geschrieben, wird man nicht seine Opern, sondern seine Walzer rühmen und hätte er auf die ersteren noch hundertmal mehr Mühe verwendet. Wie der angeklagte Scipio, statt über seine Verwaltung sich zu rechtfertigen, davon sprach, daß er den Hannibal an diesem Tag bei Zama geschlagen, — so möchte ich, statt den Indigo oder die Fledermaus zu kritisiren, dem Leser die Walzer „An der schönen blauen Donau" vorspielen lassen. Sie wirken überzeugend. Es braucht nur irgendwo das Anfangsmotiv graziös auf den drei Staffeln des D-dur-Dreiklangs emporzusteigen, so ruft und klatscht schon Alles vor Vergnügen. Die Donau-Walzer von Strauß haben aber nicht blos eine beispiellose Popularität, sie haben eine ganz merkwürdige Bedeutung erlangt, die Bedeutung eines Citates, eines Schlagwortes für Alles, was es Schönes, Liebes, Lustiges in Wien gibt, sie sind dem Oesterreicher nicht blos schöne Walzer wie andere, sondern ein patriotisches Volkslied ohne Worte. Neben der Volkshymne von Vater Haydn, welche den Kaiser und das Herrscherhaus feiert, haben wir in Strauß' „Schöner blauer Donau" eine andere Volkshymne, welche unser Land und Volk besingt. Wo immer in weiter Ferne Wiener sich zusammenfinden, da ist diese wortlose Friedens-Marseillaise ihr Bundeslied und Erkennungszeichen. Wo immer bei einem Festmal ein Toast auf Wien ausgebracht wird, fällt das Orchester sofort mit der „Schönen blauen Donau" ein. Man kann sich das gar nicht mehr anders denken, denn diese uns Allen eingeprägte Melodie sagt deutlicher, eindringlicher und wärmer

als alle Worte, was über das Thema „Wien“ Schmeichelhaftes gesagt werden kann.

Und das ist die denkwürdige Bedeutung, welche diese Composition, jedem Volkslied zu Trotz, allmälig erlangt hat: ihre Melodie wirkt wie ein Citat, wie denn auch ihr Titel ein poetisches Citat ist. Manche Verehrer des Strauß'schen Walzers wissen nicht, daß die Worte „An der Donau, an der schönen blauen Donau“ der Refrain eines vielstrophigen, herzenswarmen Gedichtes von Karl Beck sind. Kein Zweifel, daß der glücklich gewählte Titel dem Strauß'schen Walzer die bedeutsame Signatur aufgedrückt hat, und daß dieselbe Composition mit einem anderen, fremdartig phantastischen Titel kaum dieselbe Popularität errungen hätte. Aber auch der Beck'sche Refrain würde ohne Strauß nicht die Tour um die Welt gemacht haben. So wie wir aber der Poesie Karl Beck's den liebgewonnenen, beredten Namen der Strauß'schen Walzer verdanken, so erinnern auch diese wieder unwillkürlich an den Taufpathen, das schöne Gedicht Karl Beck's, dessen drei erste Strophen zum Schlusse hier stehen mögen:

Und ich sah dich reich an Schmerzen, und ich sah dich jung und hold,
Wo die Treue wächst im Herzen, wie im Schacht das edle Gold
An der Donau, an der schönen blauen Donau!

In den Sternen stand's geschrieben, daß ich finden dich gemußt,
Um auf ewig dich zu lieben, und ich las es mir zur Lust
An der Donau, an der schönen blauen Donau!

Wieder ward mein Herze blühend, der verschneite öde Strauch,
Knospen kamen freudesprühend, Nachtigallen kamen auch
An die Donau, an die schöne blaue Donau!

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.